KUNST UND KÜNSTLER

Jahrgang V

Heft VII



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR OESTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VII

AUFSÄTZE — Seite

A. W. Heymel, das lithographische Werk Henri de Toulouse-Lautrecs 257
J. Meier-Graefe, neue Antiken in Rom . . 276
H. Rosenhagen, Karl Buchholz 285
Chronik 292

ABBILDUNGEN

H. de Toulouse-Lautrec, Mlle Elsa (farbig) 256
—, Theestunde in England 258
—, der Jockey 259
—, Theaterzettel für die Comedie Parisienne 260
—, Loge in der Oper 261
—, Frl. Pois-Vert 262
—, Rose Caron im „Faust“ 263
—, Mephistopheles und Marthe 264
—, Begegnung in Moulin rouge (farbig) . zwischen 264/165
—, Selbstkarikatur 265
—, Buchdeckel für „Ninon de Lenclos“ . . 266
—, die Schlafende 267
H. de Toulouse-Lautrec, weiblicher Akt . 268
—, Plakat zu L'Aube 269
—, der Papagei 270
—, Yvette Guilbert 271
—, die Schlittschuhläuferin. 272
—, Buchdeckel zu „Babylone d'Allemagne“. 273
—, Menu 275
—, Menu 276
—, Vignette 277
Der Discobolo des Castel Porziano (ergänzt) 278
„ „ „ „ „ (nicht ergänzt) 279
Die Niobide der Banco Commerciale, Kopf . 280
Der Discobolo Lancellotti 281
„ „ Furtwänglers 281
Die Niobide der Banco Commerciale, Kopf 283
„ „ „ „ „ vollständig 284
Carl Buchholz, Ehringsdorfer Wiese (Aquarell) 287
—, Tauwetter in Oberweimar 288
—, aufziehendes Gewitter 289
—, Abend im Webicht (Aquarell) 291



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MLLE. ELSA

Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

DAS LITHOGRAPHISCHE WERK HENRI DE TOULOUSE-LAUTRECS

VON

A. W. HEYMEL

I. Biographisches.

Das letzte Wort über den Maler Lautrec ist noch nicht gesprochen. Seitdem Durand Ruel kurz nach dem Tode des Künstlers eine reichhaltige Ausstellung gemacht hat, sind die Bilder schwer zugänglich. Sie sind bei Lautrecs Verwandten und bei Amateuren wie versteckt. Einige sieht man bei den Kunsthändlern der Rue Lafitte; manche mögen noch dort in den Kellern liegen. Andere sind an zugänglichen, aber dem gesitteten Bürger nicht immer sympathischen Orten. Eine retrospektive Ausstellung, die einmal kommen muss, wird erweisen, ob wir Recht haben, wenn wir in Lautrec eins der stärksten malerischen Temperamente im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts sehen, und wird vielleicht Die überzeugen, die allzu akademisch in den Dokumenten dieses Malgenies nur die Anlage bewundern wollen. Lautrecs lithographisches Werk aber, das als seine grösste Leistung angesehen wird, liegt geschlossen vor und ist in diesen Wochen im Kunstsalon von Gurlitt in Berlin ausgestellt.

Das Leben Henris de Toulouse-Lautrec-Monfa, der im Jahre 1864 zu Albi als Sohn einer sehr alten französischen Grafenfamilie geboren wurde, ist an äusseren Geschehnissen fast arm. In frühester Kindheit tritt das Schicksal, wie bewusst, taktlos an ihn hinan; es zerschlägt dem kleinen Jungen beide



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, THEESTUNDE IN ENGLAND

Beine, lässt ihn verkrüppeln und zwingt ihn so, sich zu verinnerlichen.

Meier-Graefe hat in seiner Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei dieses Problem zu unübertrefflicher Lebendigkeit herausgearbeitet. Es lässt sich wohl nicht viel grundsätzlich Neues über diesen Fall eines inneren Zwanges zur Kunst sagen. Man stelle sich die seelischen Leiden eines Menschen vor, der, mit den auf Liebe und Sport gerichteten Instinkten eines Junkers ausgestattet, verurteilt wurde, unschön, körperlich unthätig und unliebenswürdig zu leben. Und doch wurde gerade die Brutalität vielleicht, womit dem jungen Aristokraten der äussere Glanz des Lebens genommen wurde, die Ursache zur Entfaltung seines Genies. Jedenfalls ist alles dies von seinem Werke nicht zu trennen.

Man muss daran denken, dass ein vornehmer Krüppel, von der Inbrunst eines rassenhaft gesteigerten Lebenshungers verzehrt, ausgeschlossen von den Tafelfreuden des mondainen Daseins, sich als Letzter seines Stammes daran macht, mit Pinsel und Zeichenstift das Leben seiner Weltstadt zu überliefern, die ihn, wie die eigene Mutter, nur zu oft verlachte und verachtete.

Mit verliebtem Hass und cynischer Liebe dichtete er seine Kompositionen auf den Stein, warf sie auf das Papier und — ich kann nicht anders — schmiss sie geradezu auf die Leinwand.

Die ersten künstlerischen Anregungen erhielt der kleine Lautrec durch seinen Vater, der, als ein passionierter Sportsman, Tiere dilettantisch modellierte.

Der Jüngling lernte, wenn man es so nennen will, nacheinander bei Princeteau, Bonnat, Cormon und Cabanell. Anregungen erhielt er vor allem früh durch Forain, der ein Porträt von Lautrecs Vater gemalt hatte. Auch Daumier reizte und beeinflusste ihn, besonders nach der humoristischen Seite.

Sein Meister aber war Degas. Ja, man kann sagen, dass Lautrec unmittelbar dessen Fortsetzer ist. Es



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, DER JOCKEY



H. DE TOULOUSE-LAUTREC,
THEATERZETTEL FÜR DIE COMÉDIE PARISIENNE

Denn schliesslich kann man nur monumental werden, wenn man sich ganz mit den dargestellten Dingen identifiziert, sie als durchaus natürlich ansieht. Dieses aber waren für Lautrec die Typen des Montmartre und der Sportplätze, alle diese Träger des Kleides und der Gesten einer neuen Zeit. Degas' Monumentalität beruht dort, wo man sie konstatieren möchte, in seinem unerreichten Artistentum, dem bewusst mit Linien und Flächen das Unmöglichste gelang. Seine Figuren haben etwas Krampfhaftes und Verrenktes. Er scheint sie nicht um ihrer selber willen zu lieben, braucht sie aber und vergewaltigt sie förmlich zu seinen artistischen Zwecken, während Lautrec viel mehr auf die einzelne Persönlichkeit eingeht, sie bis zur Karikatur steigert, das im letzten Sinne Charakteristische herausholt und so das eigenste Wesen des Individuums giebt. Darum wirkt er in den outriertesten Dingen viel überzeugender als Degas, weil er mit dem ihm natürlichen und eigentümlichen Enthusiasmus arbeitet. Lautrec ist wohl der kleinere Mensch, aber seine Seele ist der grössere Menschheitsspiegel. Man kann sich die moderne Kunst ohne Degas denken, weil dieser mehr auf sich selbst beruht und weil er nur im Artistischen unerreichbar ist; aber man kann sich die Zeit nach Degas absolut nicht ohne Lautrec denken, die ihm so viel verdankt und die sich in manchem jüngeren Talente jetzt schon über ihn hinaus entwickelt. Siehe Bonnard. Degas aber liegt beinahe wie ein Hemmnis, wie ein einsamer, unübersteigbarer Granitblock mitten auf der mühseligen Heerstrasse der Kunst.

giebt Gravüren von Degas aus den sechsziger Jahren, die den ganzen Lautrec ahnen lassen. Trotzdem blieb Degas mehr Zeichner; er bemüht sich um eine neue Anatomie, die vor allem die Bewegung ins Auge fasst. Lautrec dagegen ist, was auf den ersten Augenblick befremdlich erscheinen mag, viel mehr Maler, auch in seinen Lithographien. Denn er rechnet ebenso sehr mit der Fläche, wie der Ingresschüler Degas mit dem Umriss. Bei diesem überwiegt das Menschentum das Künstlerische; Lautrec dagegen ist viel mehr Naturkind, gesünder, einheitlicher, stürmischer. Er äussert sich künstlerisch ohne Bewusstsein, während Degas, eines der stärksten Kulturprodukte aller Zeiten, immer bewusst bleibt. Und so ist Lautrec, trotzdem er viel mehr Maler ist, schneller zum Monumentalen gekommen als Degas.

Auch die Meister des japanischen Farbenholzschnittes, die zur Zeit der Geburt Lautrecs etwa die differenziertesten Pariser, unter der Führung der Gebrüder Goncourt und des alten Bing in einen künstlerischen Begeisterungstaumel rissen, lernte er später hauptsächlich durch das Medium Degas kennen und lieben. Von den Japanern haben Beide die ganz neue reizvolle Art den Raum einzuteilen und auszuschneiden und die wundervolle Tönung und Abstimmung der Farben; was Lautrec besonders bei seinen unübertroffenen Plakaten später zugute kam.

Man hat ihn als Courtisanendarsteller nicht mit Unrecht den Utamaro der französischen Lithographie genannt und doch ist man manchmal versucht, wenn schon einmal dem angenehmen Laster



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, LOGE IN DER OPER



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MLLE. POIS-VERT

des Vergleiches gefrönt sein soll, eine Parallele zwischen ihm und Sharaku, wenigstens in den Schauspielerporträts, zu konstruieren. Denn die Kraft und die Rasse der Koloristik und die grimmig souveräne Charakterisierung der einzelnen dargestellten Typen mit wenigen, fast verächtlich grausamen Strichen, die wir bei beiden Künstlern in so hohem Masse anstaunen, haben eine gewisse gleichwertige Ähnlichkeit.

Dabei interessiert Beide scheinbar nur die psychologische Äusserung der menschlichen Gesichter und Gesten. Durch und durch psychologisch ist auch ihre beiderseitige Abneigung gegen die Landschaft, die bei Lautrec so stark war, dass er, wie Julius Elias neulich im „Tag" erzählt, auf einer Reise durch Spanien die Vorhänge vor sein Coupeefenster zog, nur um die Gegend nicht zu sehen. Es geht ihm darin wie dem Philosophen, der die Psychologie zuerst zur Wissenschaft erhob: wie Sokrates, der von sich selber sagt, ihn langweile die Landschaft.

Da wir einmal bei den Japanern sind, könnte man die Behauptung aufstellen, dass das stärkste Talent in der lithographischen Nachfolge Lautrecs, im gewissen Sinne sogar sein Überwinder: Bonnard, sich zu ihm verhält, wie der Landschafter Hokusai



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, ROSE CARON IM „FAUST“



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MEPHISTOPHELES UND MARTHE

und noch mehr Hiroshige zu Utamaro und dessen Zeitgenossen. Das Interesse am Menschen hat auch in jener Entwickelung mehr und mehr abgenommen, jeder einzelne Mensch wird auf den späteren Blättern zum Bestandteil und Farbenfleck seiner Umgebung, und diese ihrerseits immer mehr Idol einer pantheistischen Vergötterung und alleiniger Gegenstand der kosmischen und impressionistischen Darstellung.

Aber alle guten Schulen, die Lautrec mit Nutzen genoss, verhalfen ihm nicht zur Bedeutung; nur die ungeheuere Hingebung, womit er sich unglücklich in das Leben verliebte, zeitigte die letzten Blüten höchster Kultur. Er verliebte sich wirklich bedingungslos in jede lebendige Bewegung und lebhafte Farbe. Sein schwärmerisches Auge blieb an den roten Lippen einer Käuflichen, an den Tanzbewegungen eines Pferdes, an den trottierenden Beinen einer Tänzerin geniessend hängen und überlieferte den Eindruck später einer Hand, die ihn mit unbeschreiblicher Sicherheit und Kühnheit zum Kunstwerk werden liess.

Die Ausstellung bei Gurlitt führt uns mitten in das Treiben der grossen und kleinen Lebewelt von Paris und vor allem in die Milieus, die dem durch seine Krüppelhaftigkeit gesellschaftlich Enterbten, dem Bohémien und Débaucheur verwandt oder zugethan waren. Es sind dies die Theater und Kabarets, Sportplätze, öffentlichen Ballokale, Restaurants, Bars, vor allem der Montmartre, kurz die Plätze, die ihn für Geld duldeten oder als Künstler bewunderten.

Es würde zu weit führen, über alle einzelnen Blätter hier zu schreiben, denn sie sprechen für sich und wer frei von jeder tendenziösen Moralität und akademischer Starrheit ein rein künstlerisches Auge und Wohlgefallen an allen künstlichen und malerischen Gesten und Schattierungen des heiligen Lebens hat, wird Erleuchtungen und erlesene Genüsse finden. Es sind köstliche Einfälle und zwingende Darstellungen, die, je mehr man sich mit ihnen beschäftigt, das unvergleichliche Paris, das sich nicht langweilt, mit den Augen seines stärksten Liebhabers und unbewusst grausamsten Anklägers sehen lassen.

Mancher Kunsthändler in Paris zeigt fast mit Feierlichkeit seine Vorräte dieser schwermütigen Balladen und übermütigen Spott- oder Loblieder des grossen Verliebten, der sich oft genug auf dem Boden wälzte, weil er wusste, dass er um seiner selbst willen nicht liebenswert war. Ein in seiner antiken Einfachheit unerschöpfliches, wahrhaft dichterisches Problem! Lautrec starb im Jahre 1904 wohl an den Folgen einer periodischen Trunksucht.

Man wird in Zukunft diesen Schätzen im einzelnen näher zu treten haben. Ein ausführliches Handbuch ist in Arbeit. Zweck dieser Aufzeich-

nungen ist, einmal wieder auf diesen Meister der Lithographie und König des Plakates aufmerksam zu machen und Betrachtungen anzuregen. Einige rein statistischen Absätze mögen folgen, um alten und neuen Freunden die Möglichkeit näherer Orientierung zu geben.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, SELBSTKARIKATUR

II. Das lithographische Werk.

Soweit sich das lithographische Werk Lautrecs bis jetzt übersehen lässt, umfasst es mit Buch-Illustrationen und Plakaten etwa 340 Blätter; wobei zu bemerken ist, dass einzelne Nummern noch zu streichen sein werden, da sie nicht von Lautrec selbst auf den Stein gezeichnet, sondern nach Zeichnungen maschinenmässig reproduziert worden sind.

Uns sind bisher bekannt: 10 männliche und 34 weibliche Porträts bekannter Persönlichkeiten, 4 männliche und 2 weibliche Porträts Unbekannter, 1 männliches Doppelporträt, 2 weibliche Doppelporträts, 14 gemischte Doppelporträts, 5 Theaterszenen, 5 Logendarstellungen, 9 Theaterprogramme, 9 Blätter, die das Leben der Cocotten darstellen, 10 Interieurs pariser Ballokale, 12 Szenen aus pariser Restaurants und Bars, 10 Darstellungen des pariser Strassenlebens, 15 Blätter, die von allerhand Sport handeln, 10 Tierbilder, 9 Menus, 8 Buchumschläge, 17 Musiktitel, etwa 20 Lithographien, die unter die Rubrik „Verschiedenes“ gebracht werden müssen, 32 Plakate und 4 zusammenhängende Mappenwerke, nämlich:



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, BUCHDECKEL FÜR „NINON DE LENCLOS"

1: das Album Elles, das mit der Titellithographie in 11 Blättern das Grisettenleben behandelt. Von dieser sehr beliebten Publikation haben Piper & Co., München, im Jahre 1906 eine neue Ausgabe veranstaltet, zu der Alfred Fred eine Einleitung geschrieben hat.

2: der Prozess Arton in 4 Blättern.

3: Portrait d'artistes, enthaltend 13 Porträts bekannter Bühnenkünstler.

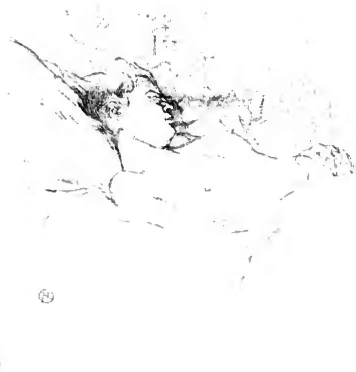
4: schliesslich gab Lautrec zusammen mit Ibels ein Mappenwerk Café-Concert heraus, das von unserem Künstler 11 Darstellungen der Grössen des Variététheaters enthält.

4 Bücher hat Lautrec mit Lithographien geschmückt und zwar erschien im Juni 1894, herausgegeben von der Estampe originale, ein Buch über Yvette Guilbert von Gustave Geffroy, das 15 Lithographien der gefeierten Diseuse enthielt, in einer Auflage von 100 Exemplaren.

1898 erschienen über dieselbe Künstlerin in London bei Bliess, Sands & Co. 9 Lithographien Lautrecs, zu denen Arthur Byl den Text schrieb. Diese Publikation wurde in 350 Abzügen hergestellt.

In demselben Jahre illustrierte er ein Buch von Georges Clémenceau: Au Pied Du Sinai mit 14 sehr lebendigen Lithographien, von denen 3 vom Verleger nicht angenommen wurden. Es sind dies die 3 Blätter „Gottesacker im Mondenschein", „Aufgeregte Versammlung" und „Gottesacker bei Tage". Dieses Buch erschien bei Henri Floury in einer einmaligen Auflage von 380 in der Presse numerierten Exemplaren.

Bei demselben Verleger erschienen im Jahre 1899 Lustige Tiergeschichten von Jules Renard, „Histoires Naturelles", mit 25 Originallithographien von Lautrec, in einer einmaligen Auflage von 100 Exemplaren.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE SCHLAFENDE



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, WEIBLICHER AKT



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, PLAKAT ZU L'AUBE, REVUE ILLUSTRÉE

Über Toulouse-Lautrec ist bis jetzt, abgesehen von vielen Besprechungen in Tageszeitungen, folgendes erschienen.

Der Figaro Illustré widmete ihm 1902 in seiner Aprilnummer ein illustriertes Heft.

Hermann Esswein würdigt ihn in einem Bändchen, das bei Piper & Co., München, in der Serie „Moderne Illustratoren" erschienen ist.

Im 3. Heft des ersten Jahrgangs von „Kunst und Künstler" finden wir einige Abbildungen seiner Lithographien, desgleichen im Juliheft 1899 der „Dekorativen Kunst".

Erich Klossowski schrieb einige Seiten über ihn in seinem bei Bard & Marquardt erschienenen Büchlein über die „Maler von Montmartre".

Arsène Alexander leitete die 1905 bei Goupil & Co. erschienenen 25 vortrefflichen Reproduktionen der besten Handzeichnungen Lautrecs „Au cirque" ein.

André Rivoire giebt im 10. und 11. Bande — 1901 bis 1902 — der Revue de l'art, Ancien et Moderne Paris, in einem Artikel wichtige Daten über sein Leben.

Karl Scheffler brachte eine kurze Abhandlung in der „Zukunft".

Ästhetische Würdigungen unseres Künstlers finden wir in der Zeitschrift „l'art Moderne Bruxelles", 17. November 1901, von Oktave Maus und im L'occident, Paris, Juni 1902.

Vor allem aber wird ihm Meier-Graefe, wie oben erwähnt, in seiner Entwickelungsgeschichte der „Modernen Malerei" in einem sehr leidenschaft-



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, DER PAPAGEI



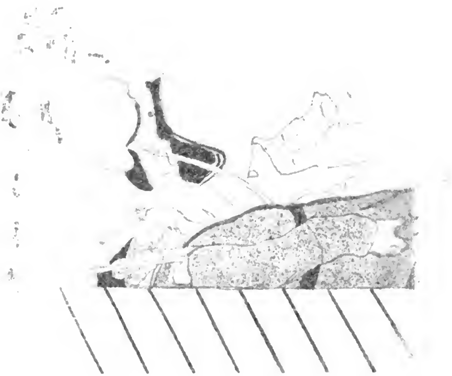
H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MLLE. LENDER

lichen Kapitel gerecht; auch gedachte er seiner in einem bei Bard & Co. erschienenen Heftchen „Der Impressionismus".

Alsdann erschien in den 90er Jahren ein Flugblatt der „Les Hommes D'Aujourd'hui", in dem Ch. Donos sehr lustig über Henri de Toulouse-Lautrec und seine Familie plaudert, ihn aber allzusehr als Sonderling und Excentric feiert. Wir entnehmen der amüsanten Biographie den ersten Absatz in der Übersetzung:

„Durch Zufall seiner Geburt Albingenser, beanspruchte Toulouse-Lautrec 1868, vier Jahre alt nach Paris gekommen, voll Stolz den Titel eines Bürgers vom Montmartre. Wie Willette, wie Steinlen ist Toulouse-Lautrec ein wirklicher Pariser vom Montmartre. Seine Ahnen, schon von den Kreuzzügen an bis in unsere Zeit, hatten sich immer durch das Schwert ausgezeichnet. Da er aber nicht gewachsen war, ein Rolandschwert zu führen, bewaffnete er sich mit Pinsel und Palette, und ging tapfer darauf los, die hohe Burg des Ruhmes zu erstürmen. Seine Malerei war eigentlich Atavismus, denn die vier Generationen der Toulouse-Lautrec, die ihm vorangingen, ergaben mehrere Pastelldilettanten, deren Leistungen den berufsmässigen Malereien an Kunstfertigkeit in nichts nachstanden! — Einer von diesen, Pons de Toulouse-Lautrec, der Grossonkel des Montmartre-Künstlers, war allerdings bekannter in der languedocschen Gegend durch seine Absonderlichkeiten, als durch seine Pastelle. Sehr reich, aber mit Neigungen, es einem Gargantua in allem gleichzuthun, nudelte er sich mit den köstlichsten Leckerbissen und immerfort auf der Suche nach neuen Speisen, vertilgte er während zweier Tagen in Form von Braten und verschieden hergerichteten Zwischengängen einen ganzen Affen, der auf seinen Befehl gemästet war! Dieser Pons de Toulouse-Lautrec aber war, wie ich es hier wiederhole, der Grossonkel des jetzigen Zeichners und nicht der Vater. — Ich bitte nun aber inständigst alle boshaften Künstler vom Montmartre, nicht die Fabel zu verbreiten, dass dieser Ahnherr seinen Affen in der Person ihres jetzigen Mitbruders wiederspiel! Denn weniger als irgend ein anderer Künstler hat Toulouse-Lautrec etwas von diesem Tier in Bezug auf Nachahmung. Er kopiert niemand, er entlehnt niemandem etwas; er stellt sich auch unter das Banner keiner Schule, er ist in der Kunst ein absoluter Neuling, ein suchender Farbenkünstler, der sogar der Chemie Geheimnisse entlockt, um neue Töne und Reflexe zu erreichen u. s. w."





[illegible] Impressionismus".

Alsdann erschienen in [illegible] ein [illegible], indem [illegible] sehr [illegible] seine Familie [illegible] Wir [illegible] den ersten [illegible] seiner Geburt [illegible], vier Jahre alt [illegible], voll Stolz den Titel eines [illegible]. Wie Willette, wie [illegible] Lautrec ein wirklicher Pariser [illegible], schon von den [illegible], hatten sich [illegible] ausgezeichnet. Da er [illegible] ein Rolandschwert zu [illegible] mit Pinsel und Palette, [illegible] die [illegible] Burg des [illegible] Male [illegible] vorangingen, [illegible] Leistungen den [illegible] Fertigkeit [illegible]

[illegible] Lautrec [illegible] war [illegible] seine [illegible] sich [illegible] fort [illegible] er [illegible] und [illegible] einen [illegible] aber war, [illegible] onkel des [illegible] Ich [illegible] vom [illegible] dass dieser [illegible] jetzigen [illegible] etwas von [illegible] Er [illegible] er stellt [illegible] er ist [illegible] suchender [illegible] Geheimnisse [illegible] zu [illegible]





H. DE TOULOUSE-LAUTREC, BUCHDECKEL FÜR „BABYLONE D'ALLEMAGNE“

16 Mars 1895

53, Rue Rodier



MENU

La Bouillabaisse

Hors d'œuvre



Salmis de Perdrix bojé tzaria Krani

L'Agnelet roti

Le Sarigue en Liberty

Salads

Foies gras de l'oïe Fuller

Vegetables

Pièce humide

Cheese and Fruits

Ti Noir

Pivre Lilas Frotteurs

&

Champagne Charlie

H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MENU

IV. Einige Lautrec-Sammlungen.

Die Nationalbibliothek in Paris besitzt den reichen Nachlass Lautrecs, den die Mutter des Künstlers diesem Institut geschenkt hat. Diese Sammlung ist besonders wichtig zur Bestimmung von Zuständen. Man findet dort von einigen Blättern bis zu zehn verschiedenen Abzügen und Farbenproben.

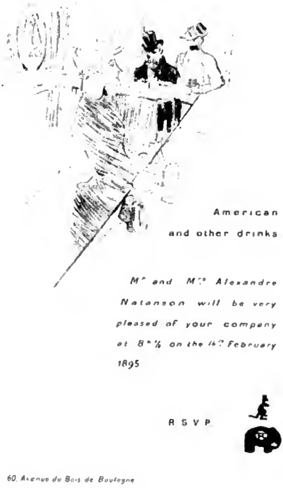
Der verstorbene Doktor H. H. Meier, Bremen brachte in Deutschland eine ansehnliche Sammlung von etwa 130 zum Teil sehr seltenen Blättern zusammen, die später wohl in den Besitz der Bremer Kunsthalle übergehen wird.

Mit grösstem Geschick sammelte Max Lehrs seinerzeit für Dresden 80 Drucke, Plakate und Bücher nicht eingerechnet.

Das Berliner Kupferstichkabinet selbst besitzt nur 23 Lithographien unseres Künstlers.

Der Maler Professor Schlittgen, München besitzt eine schöne Lautrec-Sammlung.

Ferner sahen wir zwar wenige, aber sehr vor-



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MENU

treffliche Blätter bei Professor van de Velde und dem Grafen Kessler in Weimar.

Eine vorzügliche Sammlung der besten Lithographien in vielen Zuständen muss noch im Besitz von Lautrecs Vetter und des Freundes, des Doktors Tapié de Celeyron, der irgendwo auf dem Lande in Frankreich lebt, sein.

Augenblicklich ist im Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin eine grössere Sammlung von Lithographien und Bildern Lautrecs ausgestellt.

Es ist dies die zweite grössere Lithographie-Ausstellung unseres Künstlers, der eine ähnliche im Oktober 1906 in der bremischen Kunsthalle, veranlasst durch Dr. Pauli, voranging.

V. Vom Lautrec-Handel.

Das lithographische Werk Lautrecs ist sehr zerstreut. Die Zahl der seinerzeit von ihm gemachten Abzüge der einzelnen Blätter ist nicht immer mit Sicherheit festzustellen. Auch sollen schon früher mehr Abzüge, als der Künstler wusste, gemacht worden sein. Dazu kommt, dass Fälschungen auftauchen, seit das Interesse für Lautrecs Arbeiten immer reger geworden ist und vor allem, seitdem Amerikaner kaufen. Daher ist eine gewisse Vorsicht und ein genaues Vergleichen mit authentisch echten Blättern beim Einkauf geboten. Haupthändler, die zum Teil neben Goupil und Kleinmann schon Verleger Lautrecscher Arbeiten waren, sind in Paris unter andern Ed. Sagot, Rue de Chateaudun, — Pellet, Rue Le Pelletier, — Hessele, Rue Lafitte, und neuerdings L. Huteau, Rue Truffaut. In Deutschland haben sich besonders um die Verbreitung dieser Lithographien Littauer, und Putze in München, ferner Gutbier in Dresden, und Leuwer in Bremen, verdient gemacht.





DISCOBOLO (CASTEL PORZIANO)

NEUE ANTIKEN IN ROM

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Früher waren Ausländer die Entdecker und Pfleger der Schätze Italiens, und wir verdanken dieser nicht immer platonischen Liebe die kargen Reste der Antike in unseren nordischen Galerien. Diese Zeit ist vorbei. Der mächtige Aufschwung Italiens wirkt entschieden auf die Kunstwelt. Wenn auch nicht eigentlich auf die Künstler, so doch mit Nachdruck auf die Kunstgelehrten. Es ist nun selbstverständlich, dass sobald der italienische Kunstforscher mit der Sorgfalt eines deutschen Gelehrten seinen Beruf betreibt, die Konkurrenz des Ausländers ausgeschieden wird. Denn er bringt Waffen mit, denen selbst unsere seit Winckelmann gezüchtete Tradition nicht



DISCOBOLO (CASTEL PORZIANO)



NIOBIDE, DETAIL



DISCOBOLO (LANCELLOTTI)

gewachsen ist. Vor allem eine Intuition, die man an jedem gewöhnlichen Marmor-Arbeiter Italiens bewundern kann, der, ohne einen Funken von Wissenschaft, die erstaunlichste Empfindung für das Metier mitbringt und zuweilen mit sicherem Griff Rekonstruktions-Probleme löst, denen die Behutsamkeit des Gelehrten nicht beikommt. Dann ist er am Platz, sieht Dinge, die selbst dem besten zugereisten Kenner Italiens verschlossen bleiben, findet Bildungsbedingungen unvergleichlich günstigerer Art als unsere auf Gipsabgüsse angewiesenen Studenten. Die junge Gelehrtenwelt Italiens hat sich vom Ausland zeigen lassen, wie es gemacht wird, und betreibt jetzt aus eigener Initiative, so gut es der immer noch zugeknöpfte Staatssäckel zulässt, die Forschung. Seit ein paar Dezennien begegnen wir immer mehr italienischen Namen in der Welt der Kunstgelehrten. Ein Resultat dieser einheimischen Strömung ist die Gründung des Museo Nazionale, in den Thermen des Diokletian, am Bahnhof Roms, das von recht bescheidenen Anfängen sich in kurzer Zeit zu einem der ersten Museen der Welt emporgearbeitet hat, mit seinen wenig zahlreichen aber gewählten Schätzen den Vatikan in den Hintergrund drängt und am meisten dazu beigetragen hat, die Überschätzung dekadenter Epochen der Plastik zu Gunsten der reinen griechischen Formen zu modifizieren. An seiner Spitze steht seit einigen Jahren ein noch junger Gelehrter, G. E. Rizzo, dem schon manche vortreffliche Erwerbung und zumal manche Verbesserung des früher Erworbenen gelungen ist und dem wir auch eine der beiden Entdeckungen verdanken, von denen hier kurz die Rede sein soll. Ohne auf ihre wissenschaftliche Bedeutung einzugehen, die sicher bald von einer besser geeigneten Feder dargelegt werden wird.

Man hat vor einigen Monaten im Castello Porziano bei Ostia, einem Besitztum des Königs, den Torso eines Discobolo gefunden. Jeder kennt den Discobolo im Vatikan, aber nicht Jeder mochte bereitwillig glauben, dass diese von einem Eberlein der römischen Zeit gemachte Kopie, ein berühmtes Werk des Altertums darstelle, eine Nachbildung der Bronze des Griechen Myron. Mir war von jeher von allen schlimmen Dingen des Vatikan dieser marmorne Diskuswerfer im Saal, wo die pläsierliche Rokoko-Biga steht, eines der schlimmsten. Eine Karrikatur auf die Kraft und Elastizität, die da gefeiert werden sollten. Nicht nur die phantastische moderne Restauration, die den rechten Fuss, den linken Arm und den so albernen



DISCOBOLO (FURTWÄNGLER)

Kopf so verkehrt wie möglich angesetzt hat, war daran schuld: auch der echte antike Rest, dieser Torso, der sich auf den plumpen Baumstamm setzt und Bewegung heuchelt. Ein schwammiges Fleisch, ohne feste Linien, ungefähr soweit von der glorreichen Zeit Myrons entfernt, wie die Marmortaten im Tiergarten Berlins von der Renaissance. Schon lange gab es zwei andere Exemplare: das stark restaurierte im British Museum und das bis dahin beste, im Besitz der Lancellotti in Rom, derselben fürstlichen Familie, der die uns Deutschen teure Villa Massimo gehört. Dieses für die Kenntnis des Originals entscheidende Exemplar ist seit dreissig Jahren so gut wie verloren, da die eng mit dem päpstlichen Stuhl verbundene Familie weder Inländern noch Ausländern die Besichtigung gestattet. Eine miserable Photographie, die hier abgebildet ist, war das einzige Dokument für das Vorhandensein des Werkes. Vor mehreren Jahren entdeckte Furtwängler im Gipsdepot des Louvre in Paris einen Gipsabguss nach dem Kopf des Discobolo-Lancellotti. Er brauchte diesen zu seiner bekannten Rekonstruktion. Da er sich aber für die Hauptsache, für den Körper, des schlechten antiken Torso des Vatikans bediente — und füglich nicht anders konnte — musste das Resultat notwendig des stilistischen Zusammenhangs entbehren, wenn auch die Disposition der Figur richtig getroffen wurde. Diese grosse Lücke in unserer Kenntnis Myrons ist durch Rizzos Entdeckung ausgefüllt. Sein Torso ist wesentlich älteren Datums als das Exemplar bei Lancellotti, stammt aus der Augustinischen Zeit und wurde von einem Kopisten gefertigt, der, soweit überhaupt ein Römer einen Griechen verstehen, und was für Bronze gedacht war, in Marmor nachbilden konnte, das Original in idealer Weise wiederzugeben scheint. Der hier abgebildete Torso stellt den antiken Fund dar, zusammengesetzt aus achtzehn Teilen, die Rizzo ohne jede Zutat komponiert hat. Da die Ausgrabung bisher nur oberflächlich betrieben worden ist, besteht die Hoffnung, dass die fehlenden Teile vielleicht noch gefunden werden. Bereits sind, seitdem der Torso im Atelier Rizzos steht, ein paar Kleinigkeiten, zum linken Fuss gehörend, ans Licht gekommen, und der König hat, soviel ich weiss, die Erlaubnis erteilt, die Ausgrabungen fortzusetzen. Da offenbar die Statue am Fundort gestanden hat, denn man hat den gemauerten Sockel ausgegraben, liegt die Hoffnung auf Ergänzung des Fundes immerhin im Bereiche der Möglichkeit. Selbst wenn sie trügen sollte, ist die Entdeckung unverlierbar. Denn mit dem Gefundenen ist es Rizzo gelungen, die Statue in Gips so zu rekonstruieren, wie sie aller menschlichen Berechnung nach gewesen ist. Diese Rekonstruktion ist fast ausschliesslich dokumentarisch bestimmt. Für den fehlenden Arm mit dem Diskus nahm Rizzo einen Abguss nach dem prachtvollen Stück in der Casa Buonarroti in Florenz. Es hat vielleicht zu der Statue aus Castel Porziano gehört, denn die Muskulatur folgt in allen Einzelheiten dem Stück am Rumpfe. Man ist gegenwärtig mit der Analyse beider Marmorsorten beschäftigt, um auf diesem Wege die Identität nachzuweisen. Der Kopf wurde nach Furtwänglers Abguss des Kopfes des Discobolo Lancellottis geformt und von Rizzo mit einer Kunst aufgesetzt, die man genial nennen kann.* Hier hört die Gelehrtenarbeit auf und nur das Auge des Künstlers entscheidet. Unsere Photographie zeigt nur die Wahrscheinlichkeit der Kopfstellung, nicht die unendlich differenzierten Beziehungen zwischen dieser Richtung und den Flächen des Thorax, die selbst eine um Nuancen geänderte Lösung ausschliessen. Für die Füsse wurden die ausgezeichneten antiken Teile im British Museum abgegossen. Mit Recht liess Rizzo den traurigen Discobolo des Vatikans ganz unberücksichtigt. Rein erfunden ist nur das kurze leicht berechenbare Verbindungsstück der rechten Wade und die Ergänzung der linken Hand. Die Kritik wird sich wohl nur an die Hand halten können. Die Richtung war durch das vorhandene Fragment und die beiden „Puntelli", die Marmorstützen, einigermassen gegeben, auch die besondere Lage des kleinen Fingers und des Daumens. Vielleicht fehlt den drei anderen Fingern etwas von dem Nerv des antiken Ansatzes, jedenfalls können die Einwände nur aus Kleinigkeiten bestehen. Das Ganze macht durchaus den Eindruck einer aus einem Guss entstandenen Schöpfung und rechtfertigt mehr als alle anderen Varianten den Ruhm, den das Original seit alten Zeiten geniesst. Man kommt vor der Rekonstruktion, die neben dem Torso in wenigen Wochen im Museo Nazionale aufgestellt werden soll, zu einer vollkommenen Vorstellung des Myronschen Stils, dieser nicht leicht präzisierbaren Kombination von Naturalismus mit einem Flächenschema grösster Ausdehnung. Dass der linke Arm bei aller Naturtreue mit einer kaum merkbaren Eckigkeit geformt ist, richtet ihn mit der Präzision

* Rizzo wurde erst in die Sammlung Lancellotti zugelassen, als seine Arbeit im wesentlichen fertig war.



NIOBIDE (BANCO COMMERCIALE)

eines Maschinenteils. Der Körper spiegelt in allen Einzelheiten die Spannung und hat doch nichts von der Verzerrung des Discobolo-Lancellotti, die freilich wohl in der Photographie viel stärker hervortritt als in der Wirklichkeit. Die üble Weichheit der Vatikanischen Variante, die fast zu einer geringwertenden Bestimmung des Myronschen Stils geführt hat, ist in dem neuen Exemplar ganz verschwunden; und doch vermeidet es die Eckigkeit der Furtwänglerschen Rekonstruktion, die namentlich in dem Ausschnitt zwischen Körper und linkem Arm empfindlichen Augen störend wird. Rizzo ist also wohl als der Entdecker des echten Typus des Discobolo zu betrachten. Er arbeitet gegenwärtig an einem Werk über „Myron und seine Kunst", und man kann hoffen, dass er darin auch den Stil Myrons in weiteren Folgerungen feststellen wird.

Der König schenkt den Discobolo dem Thermen-Museum. Vielleicht kommt noch in nicht allzuferner Zeit ein zweiter Fund viel grösseren Wertes in die Hände Rizzos. Gegenwärtig ist in einem Zimmer der Banco Commerciale an der Piazza Venezia eine wundervolle Antike aufgestellt. Ich sah sie ganz zufällig vor ein paar Monaten, als

ich auf der Bank zu tun hatte, und der Übergang von der Stimmung zwischen geschäftigen Menschen mit all dem Trara des Wesens einer grossen Bank zu der Stille in diesem Marmor gehört zu den unwahrscheinlichsten Erlebnissen. Man hat die Statue auf einem Besitztum der Bank in Rom gefunden, fast vollkommen intakt. Es fehlen die Finger der einen Hand und ein Stück einer Zehe; die Nase ist ein wenig an der Spitze abgerieben. Auch diese geringen Schäden dürften erst jetzt entstanden sein, wenigstens sehen die Bruchflächen frisch aus. Die Finger der lädierten Hand liegen daneben. Die Statue gehört zum Niobiden-Zyklus, hat aber mit den schlechten Florenzer Gruppen nur den Namen gemein. Sie ist viel älteren Datums und nähert sich dem Typus, der in der vortrefflichen Niobide der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen erhalten ist. Von dem Reiz der reich bewegten Figur, die sich weit von der ernsten Eindringlichkeit Myrons entfernt, geben die Abbildungen nur einen vagen Begriff. Der Marmor ist von schönster Patina, die Behandlung so einfach und ganz von der Empfindung gezaubert, dass man mit Sicherheit an ein griechisches Original glauben darf. Die weise Bestimmung des Staates, dass Werke solchen Grades nicht ausgeführt werden dürfen, veranlasst vielleicht die Bank, aus der Not eine Tugend zu machen und die Statue dem Museo Nazionale zu schenken.



NIOBIDE (BANCO COMMERCIALE)

CARL BUCHHOLZ

VON

HANS ROSENHAGEN

Nein! ein Bahnbrecher war er nicht und noch weniger ein Revolutionär: dieser arme thüringische Maler, der mit vierzig Jahren freiwillig aus dem Leben schied, und dessen reicher künstlerischer Nachlass beim Verkauf im weimarischen Museum kaum 1700 Mark brachte. Er war nur ein feines und sehr persönliches Talent, das in stiller Andacht, nicht in starker leidenschaftlicher Erregung seine Werke schuf und durch die Solidität und Ausführlichkeit seiner Arbeiten mehr an die behaglichen Holländer des 17. Jahrhunderts als an die unruhigen und stürmischen Söhne des 19. Säkulums erinnert. Und dennoch: man wird bei Betrachtung der Landschaften von Carl Buchholz nicht versucht sein, diesen Maler einer andern Zeit zuzuzählen Der Einfluss der Fontainebleauer, besonders die Einwirkung von Diaz und Daubigny, ist unverkennbar; und daneben eine gewisse Nervosität, die früheren Jahrhunderten fremd war. Aber man thut Buchholz Unrecht, wenn man ihn für einen Nachahmer der französischen Vorbilder erklärt. Er wuchs als Künstler eben in den Jahren heran, da die malerische Kultur der Fontainebleauer sich in Deutschland auszubreiten begann, als die Bilder der Schleich und Lier, der Zimmermann und Brendel den uneingeschränkten Beifall des kunstfreundlichen Publikums fanden. Ausserdem hat es ihm in Weimar keineswegs an Gelegenheit gefehlt, sich von Denen belehren zu lassen, die auch die Lehrer der Maler von Barbizon gewesen sind: von den alten holländischen Landschaftern. Auf jeden Fall hatte ihm die Natur die Mittel in die Wiege gelegt, ein Original zu werden; und wenn er von diesen Mitteln auch nicht übermässig Gebrauch gemacht hat, so lässt sich seiner Kunst ein besonderer Charakter doch nicht abstreiten. Im persönlichen Ausdruck sind die Bilder von Buchholz sogar denen manches berühmteren Nachfolgers der Fontainebleauer überlegen. Vielleicht aber war gerade dieses Persönliche der Grund, dass sie den Beifall des Publikums nicht fanden, vorauf sie unzweifelhaft Anspruch gehabt hätten.

Eine scheue, in sich verschlossene Natur, hasste Buchholz alles Laute und Aufdringliche, jeden derben Reiz und starken Effekt. Er war zu zart, zu leise, zu fein für die Menschen, die gepackt zu werden wünschen, wenn sie bewundern sollen. Er malte die Umgebung Weimars, schlichte, ruhige

Landschaften mit Feldern, die sich über ein leicht bewegtes Terrain ziehen; oder Motive aus dem Park, den Goethe liebte; oder aus dem Webicht, dem Wäldchen, das auf dem Wege nach Tiefurt liegt. Und am liebsten während des Vorfrühlings und in herbstlichen Tagen, wenn die Natur voller süsser Erwartungen ist oder mit stillem Lächeln sich zum Sterben rüstet. Auch den Abend hat er gern gemalt, mit der stillen Luft, die noch erfüllt ist von der satten Schönheit des Tages, oder in die, von Dünsten umhüllt, „der bleiche Freund der Nacht" sich erhebt und mit matten Augen durch kahle Zweige oder auf eine friedliche Dorfstrasse blickt. Buchholz schuf in seinen Landschaften die entzückendsten lyrischen Gedichte voll duftiger Stimmung; nicht mit der Energie und Kraft eines Rousseau, nicht in der weichen, die Sinne bezaubernden, graziösen Art von Corot, sondern mit der keuschen Hingabe eines gefühlvollen Deutschen, der mit seinem ganzen Herzen an der Scholle hängt, die ihn gebar. Aber wie Rousseaus Bilder tragen die von Buchholz den Stempel der Wahrheit, zeigen sie die untrüglichste Empfindung für das Organische in der Natur; und gleich den holden Träumereien Corots lassen sie einen Menschen erkennen, der innerlich voller Musik ist, der die Harmonie alles Seins gefühlt hat.

Wenn das Wort „Heimatskunst" von widerwärtigen Spekulanten nicht aufs Unleidlichste entweiht worden wäre: vor den Bildern von Buchholz dürfte man es schon gebrauchen. Und hätte Courbet sie gesehen, würde er sein hartes Wort über die deutschen Landschafter: „Sind denn diese Leute nirgends geboren?" wohl kaum gesprochen haben. Aber das Publikum hatte in der Zeit, da der weimarische Künstler seine besten Sachen schuf, für dergleichen kein Auge. Es wollte nicht eine gewohnte Natur sehen, sondern eine ausserordentliche. Oswald Achenbach, der ältere Kalckreuth, Kameke, Ludwig und Bracht malten die Landschaften, für die man sich damals begeisterte. Um so stärkeren Eindruck machte Buchholz auf die Künstler. Für eine stattliche Zahl von ihnen wurde er in Weimar der Führer. Alfred Böhm, Paul Baum, Ed. Weichberger, Carl Rettich, P. Müller, Adolf Thamm, Paul Koken, Conrad Ahrens, Franz Hoffmann-Fallersleben, Max Merker, Christian Rohlfs: sie alle sind mehr oder minder stark von Buchholz angeregt worden und haben zum Teil unter seinen Augen ihre besten Schöpfungen produziert. Man darf aus dieser Thatsache, wofür eine Unmenge Zeugnisse vorliegen, ohne Bedenken den Schluss ziehen, dass der Künstler auch als Mensch seinen Kollegen imponiert hat, dass sie in ihm eine besondere Persönlichkeit erblickten. Als eine solche offenbart ihn schon seine frühe künstlerische Reife und die Energie, womit er sich in den Besitz der ihm mit der Geburt nicht zugefallenen Kultur setzte.

Denn Karl Buchholz war ein Bauernsohn. Er wurde in dem weimarischen Dörfchen Schlossvippach, wo sein Vater neben seiner Ackerwirtschaft einen kleinen Viehhandel betrieb, am 23. Februar 1849 geboren und genoss keine bessere Schule als andere Dorfkinder. Seine Begabung zeigte sich früh an. Die Eltern glaubten den künstlerischen Trieb, der in dem blonden, ein wenig schmächtigen Jungen steckte, dadurch am besten zu befriedigen, dass sie ihn zu einem Stubenmaler in die Lehre gaben. Als er drei Jahre lang in Cölleda als Anstreicher gearbeitet hatte, erbarmte sich seiner der wohlhabende Rittergutsbesitzer Collenbusch, der ihn von Kind auf kannte, und gab die Mittel, dass Buchholz die weimarische Kunstschule besuchen konnte. Die stand damals in Blüte. Die Grossherzogin Sophie wandte reiche Mittel darauf, dieser Schule durch Heranziehen hervorragender Lehrkräfte Ansehen und Bedeutung zu verschaffen. Buchholz wählte die Klasse des Berliner Landschafters Max Schmidt, der, obgleich ein Schüler Blechens, doch im grossen und ganzen dem getragenen Stil Poussins und Claude Lorrains ergeben war. Von dieser Vorliebe für die romantisch ideale Landschaft übertrug der Lehrer freilich nichts auf den Schüler. Er muss diesen aber ausserordentlich schnell gefördert haben; denn nach einem anderthalbjährlichen Unterricht bezieht Buchholz Ende des Jahres 1867 schon ein eigenes Atelier, um für sich zu arbeiten. Mit neunzehn Jahren malt er bereits ein Bild von so individueller Haltung, wie den vor kurzem in die National-Galerie gelangten „Frühling in Ehringsdorf", in dem das Problem einer Landschaftsdarstellung in voller Tagesbeleuchtung in einer reizend naiven, aber doch höchst sinngemässen Weise gelöst erscheint. Es offenbart sich insofern als das Werk eines Anfängers, als alle erdenklichen Mittel gehäuft sind, um die Illusion eines strahlenden Lenztages zu geben. Mag jedoch hierin ein Zuviel sein: in der Art, wie Buchholz sich der Wirklichkeit gegenüber Freiheiten erlaubt, zeigt sich doch schon ein sicherer künstlerischer Takt. Er hat sich übrigens das Recht auf solche Freiheiten durch die unglaublichste



CARL BUCHHOLZ, EHRINGSDORFER WIESE (AQUARELL)



CARL BUCHHOLZ, TAUWETTER IN OBERWEIMAR



CARL BUCHHOLZ, AUFZIEHENDES GEWITTER

Geduld erworben. In allen seinen Bildern ist kein Objekt, kein Phänomen, das er vor der Natur zeichnend oder malend, nicht in jeder Hinsicht studiert hätte. Nichts schien ihm draussen so nebensächlich, dass er sich auf diese Weise nicht Rechenschaft darüber gegeben hätte. Dieser überaus genauen Kenntnis der Wirklichkeit verdanken seine Bilder, auch die nach Studien im Atelier gemalten, ihre organische Haltung und den Ausdruck absoluter Wahrhaftigkeit, den man Intimität nennt. Nicht vielen Künstlern ist so wie Buchholz das Goethesche Wort klar geworden: „Die Nachahmung der Natur durch die Kunst ist um so glücklicher, je tiefer das Objekt in den Künstler eingedrungen und je grösser und tüchtiger seine Individualität selbst ist. Ehe man anderen etwas darstellt, muss man den Gegenstand erst in sich selbst neu produziert haben".

Neben diesem Bestreben, sich die zur Darstellung nötigen Elemente der Natur ganz zu eigen zu machen, war ein zweites sehr lebhaft: sich zu bilden, die Lücken seiner geistigen Erziehung auszufüllen. Zu diesem Zwecke vergrub er sich abends, bei schlechtem Wetter oder ungünstiger Jahreszeit in Bücher. Seine Literaturkenntnisse waren erstaunlich. Daneben bestand eine leidenschaftliche Neigung für Musik, und zwar für die schwerste klassische. Er war in jedem wichtigen Konzert in Weimar zu finden. Die Unterhaltungsmusik floh er um jeden Preis. Auch für Geselligkeit war er nicht zn haben. Möglich, dass er sich zu Anfang nur seiner Ungewandtheit schämte; schliesslich wurde ihm das Für-sich-sein zur Gewohnheit. Die paar Freunde, die er hatte, kamen ihm nur bis zu einer gewissen Grenze nahe. Er lebte endlich ganz einsam mit seiner Mutter in einem Häuschen in Oberweimar, das er sich erworben.

Buchholz hat, wenn man von kurzen Reisen zum Besuche der Ausstellungen in Dresden, Berlin, München und einem wenige Tage umfassenden Ausflug in die bayerischen Alpen absieht, seine Heimat nie verlassen. Denn dass er hier und da im benachbarten Harz gemalt, ändert an dieser freiwilligen Beschränkung nichts. In seiner künstlerischen Entwickelung lassen sich drei Perioden ziemlich deutlich unterscheiden, die jede in sich so vollkommen zum Abschluss gebracht wurde, dass man behaupten darf, Buchholz habe sich, trotz aller widrigen Umstände, völlig ausgelebt. Bei seinem Tode hinterliess er ein für seine Bedeutung recht stattlich zeugendes Lebenswerk.

Buchholz begann mit einer gewissen Farbenfreudigkeit. Jener „Frühling in Ehringsdorf" (1868—69), das über den gleichen Ort „Heraufziehende Gewitter" (1875) und die Anfang der siebziger Jahre entstandenen Harzlandschaften, deren wertvollste (1874 gemalt) ebenfalls die National-Galerie besitzt, sind auf einen warmen Ton gestimmt und zeigen lebhafte Gegensätze von Hell und Dunkel. Auch sind die zur Darstellung gebrachten Stimmungen heiter und friedlich. Buchholz offenbart schon in diesen frühen Bildern eine bewunderungswürdige Fähigkeit für das Zusammenbringen der Pläne und verschmäht von vornherein das wohlfeile Mittel des dunklen Vordergrundes, um seinen Bildern Tiefenwirkungen zu geben. Dabei liebt er gerade, den Blick über weite Flächen zu schildern und diesen durch wechselnde Beleuchtung einen lebendigeren Charakter zu verleihen. Weil diese sinnlich schöne Art von Malerei von niemanden beachtet wird, entschliesst sich Buchholz — und damit setzt die zweite Periode ein — zu einem leichten romantischen Einschlag und zu grösseren Formaten. Zwischen 1873 und 1876 entstehen jene grosszügigen Dartellungen sagenumwobener Orte seiner Heimat, der Wartburg, des Hörselberges, des Kyffhäuser, der Goldenen Aue, die durch breite, reiche und interessante malerische Behandlung ebenso ausgezeichnet sind wie durch die geschmackvolle Zurückhaltung, womit das sagenhafte Element zum Ausdruck gebracht ist. Kein deutscher Maler hat den Zauber der sinkenden Nacht für solche Zwecke sinngemässer benutzt als Buchholz. Das sind nicht die üblichen Wiedergaben schöner Punkte in der Natur, sondern imposante Stimmungsbilder, in denen die Thatsächlichkeiten eine höchst bescheidene Rollen spielen. Obgleich diesen Bestrebungen nicht aller Erfolg gefehlt hat, wendete sich der Künstler doch wieder mit grosser Inbrunst der einfachen Natur zu, worin er lebte. Er entdeckt „das Webicht" und wird bis zu seinem Ende nicht müde, dieses bunte Durcheinander von jungen Birken und Buchen, von Eichen und Tannen zu malen, vor allem im Vorfrühling und Herbst, wenn der Wald durchsichtig ist und die charakteristischen Formen der Stämme und Zweige sprechen. Höchst geistreich weiss er in diesen Webichtbildern die Linien der Komposition zu verbergen. Ein „Abend im Webicht" erregte 1878 im Pariser Salon sogar die Aufmerksamkeit der französischen Kritik. Auch Ehringsdorf zwischen seinen Feldern wird immer wieder gemalt. Besonders bemerkenswert ist das 1876 entstandene Winterbild. Im gleichen Jahre schuf der Künstler das Bild der „Windmühle" bei Schlossvippach, das zu seinen besten gehört. Auch der weimarische Park mit seinen klassischen Stätten und die Belvedere-Allee lieferten dem Maler Vorwürfe zu unzähligen Bildern.

Aber es ist seltsam, wie in diesen Arbeiten mehr und mehr eine melancholische Stimmung zum Ausdruck gelangt. Hier und da taucht noch ein lieblich blaues Frühlingsbild auf; aber im allgemeinen bevorzugt der Künstler nach 1880 den grauen Tag oder den kühlen Abend und die Flachlandschaft. Auf der Internationalen Münchener Ausstellung von 1879 hatte es ihm Daubigny angethan und er suchte nach dessen Motiven in Weimars Umgebung. Eine der reizendsten Schöpfungen, die dabei entstanden, ist das köstliche „Vollersroda" (1884). Einige Zeit vor seinem Tode entschloss sich Buchholz, ins Lager der damals vielbefehdeten Pleinairisten überzugehen. Er kam indessen zu keinem Resultat, da er sich im Laufe der Jahre eine Malweise angewöhnt hatte, die alles hergab, nur keine blendende Helle. Buchholz liebte es nämlich, seine Bilder mit dem Spachtel auf die Leinwand zu bringen; dann zu schleifen und auf dieser Untermalung lasierend und zeichnend die Feinheiten zu geben. Diese Methode erklärt die erstaunliche Durchbildung seiner Schöpfungen, die zuweilen, da er aus Mangel an Mitteln oft nur ganz winzige Bildchen malte, ins Kleinliche geht.

Hatte Buchholz nun schon mit seinen früheren Bildern geringe Erfolge gehabt, so blieben diese noch mehr aus, je diskreter in der Farbe und je trüber in der Stimmung des Künstlers Landschaften wurden. Am Ende wollte niemand mehr davon. Wenn der Künstler auch nicht Hunger gelitten hat — bei seiner Anspruchslosigkeit war nicht viel nötig, sein Leben zu fristen — so brachte die dauernde Nichtbeachtung seines Strebens ihn allmählig zu Zweifeln, ob dieses überhaupt etwas wert gewesen sei, und da sich zu diesen quälenden Gedanken im Frühjahr 1889 neue Enttäuschungen gesellten, machte er am 29. Mai 1889 in seinem Häuschen in Oberweimar dem seiner Meinung nach zwecklosen Dasein mit schnellem Entschluss ein Ende. Der Tod des begabten Malers erregte damals nicht geringes Aufsehen, vermochte jedoch die Mitwelt für sein Werk nicht zu erwärmen. Erst den Bemühungen des Malers Hoffmann-Fallersleben, eines Freundes des Verstorbenen, ist es zu danken, dass wenigstens die Gegenwart die

Leistungen von Buchholz kennen und ihrer Bedeutung nach würdigen lernte. Die nachträgliche Anerkennung, die der arme weimarische Maler nunmehr gefunden, erscheint durchaus verdient. Es sind nicht viele deutsche Landschafter, die sich neben diesem innigen und zarten Künstler halten. Wenn heut auch andere künstlerische Anschauungen Gültigkeit haben, so hat die Gegenwart doch zuviel gesunden historischen Sinn, um zu verkennen, dass in den besten Bildern von Buchholz Momente einer künstlerischen Erhebung stecken, die Ewigkeitswert haben.



CARL BUCHHOLZ, ABEND IM WEBICHT (AQUARELL)



CHRONIK

Durch eine Denkschrift des General-Direktors der Museen erfährt man, welches im besonderen die Aufgaben des neuen Museumsbaumeisters Messel sein werden. Diese Denkschrift ist nach mancher Richtung merkwürdig. Während sie mit grossem Zuge einen Überblick über unser gesamtes Museumswesen giebt, liest sich ihre Sachlichkeit stellenweis wie eine Anklage. Es stellt sich beim Lesen etwas wie Empörung ein, dass der weitsichtig organisierende Geist Bodes nicht schon vor zehn Jahren zur Herrschaft gelangt ist. Dann wäre jetzt das Kaiser Friedrich-Museum den neuen Plänen nicht so unbequem im Wege. Es wird ein Museum für ältere deutsche Kunst gefordert, weil das vor zwei Jahren erst eröffnete Kaiser Friedrich-Museum nicht genug Raum bietet und weil die Beleuchtungsverhältnisse dort zum Teil so unerträglich sind, dass Reflektoren zur künstlichen Aufhellung angebracht werden mussten. Die meisten der geplanten Neubauten: eben dieses Museum für deutsche Kunst, ein Erweiterungsbau der ägyptischen Abteilung, ein Museum für vorderasiatische Kunst, ein neues Haus für die antiken Sammlungen und — ein sehr glücklicher Gedanke! — ein Verkaufslokal für die Gipsformerei, sind auf dem noch freien Gelände der Museumsinsel projektiert. Versetzt man sich in die Zeit zurück, wo nur die Nationalgalerie, das Alte und das Neue Museum vorhanden waren und stellt sich dann vor, ein Künstler wie Messel würde alle Ergänzungsbauten auf dem Hinterland auszuführen haben, so zeigt sich der Phantasie ein unendlich reizvolles Architekturbild. Durch diese Vorstellung macht der protzige Renaissancekasten des Kaiser Friedrich-Museums nun einen dicken Strich. Trotzdem ist Messels Aufgabe noch interessant genug. Denen, die geistreiche Architekturleistungen zu geniessen verstehen, kann die Art, wie Messel die niedrigen neuen Gebäude dem Hause Stülers und Stracks angliedern wird, einen erlesenen Genuss bereiten. Hoffentlich wird dann auch für eine Regulierung der Strassen am Kupfergraben gesorgt, dergestalt, dass man vom Kastanienwäldchen aus schon einen Blick auf den Museenkomplex gewinnt, dass eine breite Brücke neue bequeme Zugänge öffnet, am Kupfergraben also ein wohlgegliederter Platz entsteht und der stellenweis grabenartige Spreearm erweitert wird. Und es wird kein Fehler sein, wenn man bei der Gelegenheit gleich auch das Zeughaus freilegt. Wenn es jemals Zeit und Gelegenheit war, gründliche Arbeit zu thun, so ist jetzt der Augenblick. Es ist eine Situation, die den an den Schreibtisch Gebannten nervös macht und ihn ausrufen lässt: „Wenn ich Kaiser wär . . .!"

— — — Auch beabsichtigt die Generalverwaltung der Museen an einigen Wochentagen ein bescheidenes Eintrittsgeld zu erheben. Allgemeine Polemik. Plötzlich erinnern sich Die, die nie ins Museum gehen, ihrer Rechte als Steuerzahler. (Wie immer, am lebhaftesten die am niedrigsten Besteuerten.) Das Museum als Volksbildungsstätte wird entdeckt, wo es doch im wesentlichen leider nur eine Sehenswürdigkeit und eine Volkswärmehalle ist. Wer aus Passion ins Museum geht und die Expedition zur Museumsinsel nicht scheut (die Verbindungen mit dieser Gegend sind spottschlecht!), freut sich der Absicht der Verwaltung. Er hofft endlich Ruhe zu haben; nicht mehr in Verzweiflung zu geraten, wenn Schaugierige sich mit irritierender Pünktlichkeit zwischen Bild und Auge stellen; hofft von den Beamten nicht mehr wie ein Arbeitsloser oder Verdächtiger betrachtet zu werden. Bisher wars entsetzlich unbehaglich. Man wird auf den Tisch schlagen dürfen, wenn man bei einem bezahlten Besuch immer noch die unnützen Kopisten antreffen sollte, die durch ihre schlechten Leistungen ärgern, und mehr noch durch die Neigung, gerade die Bilder immer mit ihren Gerüsten zu verbauen, die zu sehen man einen halben Tag geopfert hat.

*

Der fünfzigjährige Geburtstag Klingers hat Amsler & Ruthardt Gelegenheit gegeben, die Radierungen dieses Universalisten auszustellen. Neben den bekannten Blättern, die immer wieder mit siegreicher Überlegenheit den Geist des Betrachters in eine Welt klassischer Romantik zwingen und ihn dort mit suggestiver Kraft festhalten, waren neue Federzeichnungen ausgestellt. Umrahmungen zu einem Werk, das den Titel Epithalamia führt. Für Klingers, des Radierers Eigenart kann kaum ein Thema günstiger liegen, als das des Hochzeitsliedes. Denn diesem Lebensdurstigen strömt aus der Natur überall die wollende Kraft entgegen, wie aus der berstenden Frucht der Same quillt; in ihm sucht eine vom rastlos associierenden Hirn beherrschte, stolze Vitalität die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten. Immer drängt es ihn, das hohe Lied des Lebens zu verkünden; und er sieht eigentlich im ganzen Dasein immer nur das ewige Hochzeitsfest der zu Gestaltung und Umgestaltung drängenden Urkraft. Kein Sinn dieses Künstlers, der nun auf der Mittagshöhe des Lebens steht, ist stärker ausgebildet als der, den man das Witterungsvermögen für die Erotik der Natur nennen könnte. Grillparzer lässt die Nymphen singen:

„Was dem Gott am nächsten schier,
Ist am nächsten auch dem Tier!“

Kehrt man diese tiefsinnige Wahrheit um, so versteht man, warum eine mächtige erotische Lebenskraft Klinger zum Heroischen und Klassischen führen musste. Ihr wenn auch epigonisches so doch echtes Olympiertum, schöpft diese kernige Persönlichkeit aus dem hellsichtigen, gestaltenbildenden Rausche, den die Hochzeitsbrunst der Natur im lebensgierigen Aristokratengeiste, grausam und wohlthätig zugleich, hervorruft.

*

Die Ausstellung schwedischer Kunst im Künstlerhaus hätte als eine Ausstellung schwedischen Kunstgewerbes angekündigt werden müssen. Denn zum gewerblich Dekorativen neigen mehr oder weniger alle der dort anwesenden Künstler. Mit Ausnahme Zorns. Der ist ein Internationaler, ist in dem — besseren — Sinne etwa schwedisch, wie Liebermann deutsch ist. Und steht vermöge dieser internationalen Malkultur hoch wie dieser über der kunstgewerblich zeichnenden und gemütvoll dekorierenden Heimatkunst. Einer Heimatkunst, die heute in allen europäischen Ländern fast anzutreffen ist und die trotz so energischer Berufung auf das spezifisch Nationale, ebensowohl auf einer internationalen Zeitenergie beruht wie der deswegen so stark geschmähte Impressionismus. Diese seltsam elastische Zeitenergie der Heimatkunst ist eben das neue Kunstgewerbe. Darum versteht der deutsche Heimatkünstler so gut auch den englischen, schweizerischen oder schwedischen Nationalisten der Kunst.

Eine Persönlichkeit wie Hallström sieht dem späten Thoma so ähnlich und ein Maler wie Hesselbom gleicht in manchen Zügen so sehr unserm Schultze-Naumburg, dass ihre Arbeiten ohne weiteres von den vaterländischen Kunstwartvereinen als nationale Seelenkunst proklamiert werden könnten. Schwedisch wirken ihre Bilder nur durch den Schnee, durch die Fjords — durch das Gegenständliche. Und „seelenvoll“, das heißt: dekorativ primitiv, wirken sie, weil es im Grunde Kartons für Wandteppiche sind. Fjaestad hat die Konsequenz gezogen und seine Naturmotive in der That weben lassen; er schlägt mit seinen Teppichen die meisten Bilder seiner Kollegen. Bei Larsson ist die Buchillustration zum Bild geworden. Und das ist schade, denn Larsson ist in seiner Art eine Individualität. Nicht sehr spirituell, nicht leidenschaftlich, sondern handwerkerhaft gesund, von Herzen heiter, glückfroh und rustikal. Rustikal mit Neigungen zum spitzfindigen Raffinement. Er hat das Paris Chérets und — ach! — auch Muchas in seinem Sommerhäuschen in Dalekarlien nicht vergessen. Ein Virtuos des Handgelenks, ein lachender Kalligraph — sicher pfeift er beim Arbeiten —, der kritiklos genug ist, auf einer Riesenleinwand „Weihnachtsabend“ mit roter Farbe eine schreckliche Katastrophe anzurichten. Diese Heimatkünstler — auch Björck, ein schwedischer Erler, ist zu nennen — sind wirklich zu naiv: sie vergrößern kleine Zierrate ins Riesenhafte, nennen das Freskostil und verlangen, Manet und Degas sollten beschämt ihr Malgerät zusammenpacken. Auch diese Schweden werden, trotz ihrer turnerischen Frische, hier

und da ein wenig lächerlich; sie „müllern" sozusagen auch als Maler.

Prinz Eugen von Schweden gehört nicht durchaus zu den Heimatlichen. Er ist ein fein empfindender an Pariser Kunst geschulter Dilettant. Man merkt seinen Arbeiten Sehkultur und entwickelten kritischen Sinn an; er weiß sehr glücklich Motive zu finden. Aber er ist einer von denen, die es verstehen, ohne es ganz zu können. Ein idealer Mäcen vielleicht.

❖

In Paranthese: es hing zu gleicher Zeit im Künstlerhaus ein Bild von Carlo Böcklin: „Meine Eltern". Goethe hat an seinem Sohn nicht viel Freude erlebt; Siegfried Wagner ist einigermassen problematisch; aber Carlo Böcklin schändet als Maler geradezu das Andenken seines bedeutenden Vaters. Es ist erniedrigend, zu sehen, wie mit den Waffen des Alten nun dieser fürchterliche Stümper spielt, dessen Talent eben ausreicht, Photograph in der Anklamerstrasse zu werden. Man denkt an Fontanes Wort: „Der Helden Söhne werden Taugenichtse". Es passt durchaus auf Carlo Böcklin soweit er Maler ist.

❖

Der pariser Zahnarzt Georges Viau, dessen Bilder am 4. März bei Durand-Ruel in Paris zur Versteigerung kamen, gehört nicht zu den Sammlern, die Werke gerade moderner Maler in kurzer Zeit, ohne feinere Auswahl, nur zu Spekulationszwecken zusammenbringen, um solche Sammlung bei steigender Konjunktur dann wieder in einer Vente loszuschlagen. Viau ist ein sehr geschmackvoller Sammler, der, ohne ausserordentliche Summen anzulegen, fünfzehn Jahre lang ausschliesslich fast wertvolle Bilder gekauft und damit seine allen Kunstfreunden bekannte Wohnung geschmückt hat.

Die Versteigerung brachte vor allem dem so lange zurückgesetzten Cézanne einen ziemlich unerwarteten Erfolg. Ein Früchtestilleben, das im Jahre 1899 1400 fr. gebracht hatte, wurde vom Prinzen von Wagram für 19000 fr. erworben; eine Landschaft brachte 14200 fr. (Marquise de Ganay), eine zweite Landschaft, bekannt durch die Impressionisten-Ausstellung der Wiener Sezession 11100 fr.; Daumiers „Drama", eines der schönsten Werke des Künstlers, wurde für 28100 fr. von Bernheim jr. angekauft. Hier die wichtigsten Preise: Daumier: Une Famille sur les Barricades, 4600 fr. Paul Cassirer; Le Peintre et le graveur, 2450 fr. Paul Cassirer; Delacroix: La Justice de Trajan, 7250 fr. Leclerc; Lélia, 1450 fr. Durand-Ruel; Gaugin: Paysage de Bretage, 1950 fr. Druet; Paysage de Bretagne, 1600 fr. Marquise de Ganay; Monet: Les glaçons, 17700 fr. Durand-Ruel (1897 für 12600 fr. erworben); Route à Givenny, 9000 fr. Durand-Ruel; Pourville, 7000 fr. Durand-Ruel; Le petit bras de la Seine à Véheuil, 7000 fr. Durand-Ruel; La Seine à Vétheuil, 8100 fr. Bernheim jr. Berthe Morisot: Jeune fille au corsage rouge, 14000 fr. Durand-Ruel; Pissaro: Jardin à Eragny, 4300 fr. Monteux; Après-midi d'automne, 3000 fr. Crémieux; Eragny, matin d'automne, 2700 fr. Morosoff; Chemin d'Osny, 2000 fr. Marquise de Ganay; La cueillette des pois, 6000 fr.; Soleil couchant, 3050 fr. Lehman; La mère Gaspard, 520 fr. Druet; Le chemin de l'Ermitage, 920 fr. Bernheim jr.; Saint-Martin, 1050 fr. Bernard. Renoir: La tonnelle, 26000 fr. Morosoff; Baigneuse, 4750 fr. Bernheim jr.; Au Jardin, 5850 fr. Orosdi; La promenade, 4200 fr. A. Natanson; Confidences, 13000 fr. Durand-Ruel; Jeune fille à la canne, 4950 fr. Marande; Baigneuse, 10500 fr. Durand-Ruel; Fleurs, 5500 fr. Bernheim jr.; Ingénue, 25100 fr. Bernheim jr.; Bords de la Mediterranée, 4250 fr. Alsème; Jeune garçon, 8100 fr. Bernheim jr.; L'atelier de l'artiste, 4900 fr.; Le Quai Malaquais, 7650 fr. M. Leclerc; Jeune femme, 2050 fr. Bruhl. Sisley: Nature morte, 6000 fr. J. Reinach; Premiers jours d'automne, 6200 fr.; Après-midi, 7000 fr. Orosdi; L'Inondation, 10000 fr. Durand-Ruel (für 3100 fr. im Jahre 1897 erworben); La Lisière du bois, 4400 fr. Halphen; La Seine à Port-Marly, 16300 fr. Bernheim jr.; Tournant du Loing à Moret, 8000 fr. Crémieux; Le Chemin de Veneux à Thomery, 6900 fr. A. Bérard; Le Chemin des Grès à Bellevue, 5300 fr. Vever; Un chemin, environs de Melun, 5600 fr. Bernheim jr.; L'Abreuvoir de Marly, 6500 fr. Bernheim jr. Degas: La Famille Mante (Pastell), 22500 fr. Durand-Ruel; Danseuses au foyer (Pastell), 16100 fr.; Danseuse au châle rouge (Pastell), 2000 fr. Druet; La Toilette (Pastell), 4500 fr. Durand-Ruel. Manet: Portrait de Mme. Guillemet (Pastell), 12000 fr. Durand-Ruel.



FÜNFTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. MÄRZ. AUSGABE AM VIERTEN APRIL NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.


C. NIEMANN & Co.
BERLIN S.W.
Fabrik für Beleuchtungs-Koerper
Cloisonné
Kronen, Ampeln.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang V Heft VIII

Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark



Kunst



Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

PIER ILARI BONACORSI
GEN. ANTICO

VON

WILHELM BODE

Den wahrscheinlich in Mantua geborenen Künstler, der Goldschmied und Bildhauer war, finden wir schon jung im Dienste der Gonzaga.* Bereits um 1480 modelliert er die kleinen Medaillen von Lodovicos Sohn Gian Francesco Gonzaga und seiner Gemahlin Antonia del Balzo, wenn die Inschrift ANTI, wie man allgemein annimmt, richtig als Künstlerinschrift genommen und auf ihn gedeutet wird. Einige Jahre später, bis nach dem Tode seines Gönners, arbeitet er an dem kleinen Hofe Gian Francescos in Dozzolo im Mantuanischen. Später ist er für dessen Bruder Lodovico, Bischof von Mantua tätig, der sich grosse Mühe giebt, um Kleinbronzen von ihm zu erlangen, und kommt dann in den Dienst der Isabella d'Este, die ihn in Mantua in ähnlicher Weise, wie auch als Ratgeber bei Erwerbung von Antiken verwendet. Wiederholt werden in den Briefen und Urkunden Bronzestatuetten erwähnt und selbst namhaft gemacht, die der Künstler im Auftrag hat; aber mit Sicherheit eine davon festzustellen, ist bisher leider nicht gelungen. Nur soviel können wir daraus entnehmen, dass seine Arbeiten regelmässig antike Motive behandelten und vielfach sogar Kopien berühmter antiker Statuen waren. Dass er für solche Kopien besondern Ruf genoss, geht schon aus seinem Beinamen l'Antico hervor. Wenn solche Nachbildungen namhaft gemacht werden — wie der Spinario, der Mark Aurel, die Rossebändiger von Monte Cavallo —, können wir leider nicht feststellen, welche der zahlreichen Repliken, die von den ersten beiden auf

* Umberto Rossi in der Rivista italiana di Numismatica I, 161 ff. Geboren wurde Antico um 1460, gestorben ist er im Jahre 1528.



ANTICO, KOPIE DES APOLLO VON BELVEDERE

uns gekommen sind, von seiner Hand herrühren, und von den übrigen Figürchen ist bei der unbestimmten Angabe des Motivs nie sicher, ob eine Kopie nach einer Antike oder ein Werk eigener Erfindung vorliegt. Einige nur geben sich gerade durch die Darstellung als selbständige Schöpfungen zu erkennen; so wenn ein „Heiliger", ein „Faun mit Leuchtern", ein „Tintenfass mit dem Gonzaga-Wappen" erwähnt werden.

So unbestimmt die Angaben der Urkunden auch sind, und so wenig wir berechtigt sind, sichere Schlüsse in Bezug auf Werke des Antico daraus zu ziehen, so sind sie doch für die Frage nach der Bedeutung der Bronzestatuetten zur Zeit der Renaissance im allgemeinen so interessant, dass wir sie kurz zum Abdruck bringen.

Die ersten Bronzestatuetten Anticos, von denen in den Briefen des Gonzaga-Archivs die Rede ist, fertigte er für den Bischof Lodovico. Aus einer späteren Korrespondenz mit der Markgräfin Isabella, der der Künstler Wiederholungen darnach in Aussicht stellt, sehen wir, dass es sich um eine grössere Zahl von anscheinend zusammengehörigen Statuetten nach der Antike — teils treuen Kopien, teils Werken im Sinne der Antike —, handelte, die etwa ‚mezo brazo' (eine halbe Elle, ca. 35 cm) hoch waren. Als der Künstler zwanzig Jahre nach Anfertigung dieser Statuetten für Lodovico seine Modelle auf Wunsch der Markgräfin wieder heraussuchte, um für diese Wiederholungen anzufertigen, fand er davon noch etwa acht der besten. Guss und Ziselierung überliess Antico einem Dritten, dem Magistro Zoan, in dem wir wahrscheinlich den Bildhauer Gian Marco Cavalli zu erkennen haben, der 1499 Anticos Cavaspina für den Bischof kopiert hatte. Den Preis für die Ausführung berechnet der Künstler auf durchschnittlich fünfundzwanzig Dukaten für jede Figur. Er selbst scheint für seine Modelle etwa die gleiche Summe bekommen zu haben; der Markgräfin will er sie aber aus Dankbarkeit umsonst überlassen. Einige dieser Statuetten werden in der Korrespondenz namhaft gemacht; so ein Apollo (wohl der vom Belvedere, da sonst eine Apollodarstellung unter den älteren italienischen Bronzestatuetten ganz zu fehlen scheint), dann der Dornauszieher, Herkules und Antäus („che la più bella antiquità che li fusse"), der Mark Aurel („il chaullo de Santo Iani Laterano, zoè Auellio Antonino"), eine „nuta che inenochata in su una bisa schudelara" und, als Gegenstück, „il satiro che la chareza". Nebenher wird noch der Kopf eines Scipio (anscheinend auch in kleinem Format) namhaft gemacht.

Ein grösseres Verzeichnis bietet das Nachlassinventar von Gian Francesco Gonzaga, das seit 1496 angefertigt wurde. Darin sind leider die antiken und modernen Bronzen nicht geschieden; aber wie jene meist dadurch kenntlich sind, dass sie als schadhaft bezeichnet werden, so können wir diese zumeist an den Motiven herausfinden, in-



ANTICO, ALLEGORISCHE FIGUR



ANTICO, AMOR

dem sie sich teils als Kopien nach berühmten grossen antiken Statuen nachweisen lassen, teils Darstellungen sind, die die Antike nicht kennt. Dass diese modernen Stücke sämtlich von der Hand des Antico herrührten, ist wohl zweifellos, weil dieser durch mindestens sechszehn Jahre für den Markgrafen als dessen Hofkünstler, und zwar als einziger, beschäftigt war. Die Statuetten, die wir danach mit Wahrscheinlichkeit als Anticos Arbeiten ansprechen dürfen, sind die folgenden:

Uno Hercules de bronzo.

La nuda del speghio, de bronzo.

Lo Hercules dal bastono (mit der Keule), de bronzo.

Lo Hercules assetato, de bronzo.

Una testa de uno putino de metalo cum li capelli d'oro.

Una testa de uno putino che piange de metalo.

Uno putino de metalo ghiamato pastorello.

Uno Cigante da Monte a cavollo.

El cavalo de Montecavallo de bronzo.

El cavalo de Sancto Jani cum Antonino suso.

Un beccho che excusa candelero.

Una dona cum una corno de abondantia.

Una figura de metalo che ha uno serpo in mano.

Dui fauni cum due lumere.

Uno sancto de bronzo.

Una figura de una dona cum uno speghio in mane et uno corno de abondantia.

Uno calamaro de bronzo cum l'arma de Gonzaga.

Da in der zweiten Hälfte des Verzeichnisses fast ausschliesslich beschädigte, also antike Bronzen aufgezählt werden, scheint es fast, als ob in der ersten Hälfte fast nur die modernen Arbeiten zusammengestellt seien. Dann wären vielleicht auch verschiedene darunter namhaft gemachte Büsten: ein Caesar, ein Pompejus, die „Figura de metalla ghiamata el villanello", „Una testa de uno zovane de mettale cum capelli d'oro" u. a. als Werke Anticos anzusehen.

Betrachten wir die Darstellungen, die sich danach mit mehr oder weniger Sicherheit als Arbeiten Anticos feststellen lassen, so sehen wir, dass verschiedene darunter mit den Figürchen Riccios übereinstimmen: die Faune mit einem Leuchter, die weiblichen Figuren mit einem Füllhorn, das Tintenfass mit dem Gonzaga-Wappen. Die ‚nuda inginocchiata in su una bissa scudelara', mit dem ‚satiro che la careza' als Gegenstück erinnert an Riccios schlafende Nymphe und den sitzenden Faun, der sie mit seinem Spiel einschläfert. Doch scheinen in der That die reinen Kopien nach der Antike vorzuwiegen, während sie bei Riccio fast ganz fehlen oder, wenn sie vorhanden waren, neben seinen eigenen Erfindungen fast verschwinden. Diese vorwiegende Beschäftigung als Kopist nach der Antike macht es wahrscheinlich, dass Antico eine strengere, mehr klassische Behandlungsweise hatte als Riccio, die wahrscheinlich zugleich etwas nüchtern und unbelebt war, da seine antiken Vorbilder meist römische Nachbildungen und selten von grösserem künstlerischen Wert waren. Dies bestätigen die Figuren auf der Rückseite seiner bezeichneten Medaillen.



ANTICO, VENUS



ANTICO, SCHIESSENDER HERKULES

Auf dieser recht unbestimmten Unterlage müssen wir versuchen, den Künstler Antico ausfindig zu machen, da leider irgend eine nur halbwegs gesicherte Arbeit von ihm nicht bekannt ist, von den wenigen Medaillen mit winzig kleinen Figuren auf den Rückseiten abgesehen. Da sind zunächst zwei Figürchen, die möglicherweise zu den in den Dokumenten erwähnten Werken Anticos gehören könnten: eine Kopie des Apollo von Belvedere, von dem mir je ein Exemplar im Museo Archeologico des Dogenpalastes und in der Sammlung Beit bekannt ist, und die Statuette eines Amors, im Begriff den (fehlenden) Bogen abzuschiessen, im Museo Nazionale zu Florenz (Sammlung Carrand) und in der Sammlung Pierpont Morgan. Beide sind durchaus von gleichem Charakter; sie haben eine gewisse Nüchternheit der Auffassung und Mangel an feinerer Belebung, namentlich in der Bewegung, haben auffallend kurze Arme und kleine, oberflächlich gearbeitete Extremitäten, sind aber ausserordentlich sauber durchgeführt und haben in allen Exemplaren die gerade für Antico erwähnte Eigentümlichkeit der vergoldeten Haare. Der Amor ist offenbar dem Vorbild des Apollo nachgeahmt.

Ein paar ähnliche weibliche Figuren besitzt das Wiener Hofmuseum. Sie sind dem Apollo wie dem Amor wesentlich überlegen, haben aber den gleichen Charakter einer nüchternen Klassizität,

die gleichen zierlichen Parallelfalten in der Gewandung, die ausserordentliche Sauberkeit in der Durchführung und eine gewisse herbe Befangenheit in eigentümlicher Weise gemischt mit naturalistischer, sinnlicher Empfindung in der Behandlung der vollen weiblichen Körper, wie wir ähnliches bei den römischen Künstlern beobachten, die die griechische Kunst in antikisierender Weise nachahmen. Das eine dieser beiden Figürchen, wohl eine Venus (das Attribut in der linken Hand ist leider abgebrochen), hat gleichfalls, wie die vorgenannte Statuette, vergoldetes Haar. Der gleichzeitige Sockel mit eingelegten römischen Goldmünzen beweist, wie hoch man das Exemplar seinerzeit schätzte. Flüchtiger gearbeitet ist die Wiederholung in der Sammlung George Salting. Der Schopf über dem Scheitel ist auch hier, wie beim Amor, eine Nachbildung des Krobylos beim Apoll von Belvedere. Der kleine Kranz von Eichenblättern auf dem welligen Haar könnte die Vermutung nahelegen, die Figur sei für Matthias Corvinus gearbeitet worden und aus dessen Besitz in die kaiserlichen Sammlungen gekommen. Die zweite Figur, von der ausser dem Wiener noch ein fast gleichwertiges Exemplar in der Sammlung Beit sich befindet, ist völlig unbekleidet, aber sonst in der Formgebung, im Typus, in der Durchführung durchaus von gleichem Charakter. Beide Figuren gehören zu den elegantesten, saubersten Arbeiten, die uns aus der Renaissance erhalten sind.

Recht im Sinne des Antico erdacht und ausgeführt, wie wir ihn aus den Urkunden kennen lernen, ist eine weibliche Figur im Kaiser Friedrich-Museum. Den Oberkörper unbekleidet, sitzt sie auf einem Felsen, auf den sie den linken Arm lehnt, und schaut nach rückwärts, während sie mit der Rechten ein Rad auf das Knie stützt. Nach dem Attribut würden wir darin die Göttin des Verkehrs vermuten. Dass eine ähnliche Allegorie hier beabsichtigt ist, beweisen ein paar Münzen des Kaisers Trajan, nach deren Rückseite der Künstler diese Gestalt fast treu kopiert hat; auf diesen ist der Genius einer Heerstrasse, die Trajan erbaut hatte, dargestellt. Auch hier sind Haar, Gewand und Attribut: das Rad, vergoldet. Die Faltengebung ist hier weit einfacher gehalten, weil der Stoff sehr dick ist.

Im Florentiner Museum wird dem Antico auf die Bestimmung von Umberto Rossi, dem wir die archivalischen Entdeckungen über den Künstler verdanken, noch eine Figur mit antikem Motiv zugeschrieben, die Kybele, die in Haltung wie in Ausdruck und Faltengebung nicht unwesentlich verschieden ist von den hier bisher zusammengestellten Figürchen. Wie die Gewandung fällt, das verrät ein feines Verständnis des Körpers, namentlich in den oberen Teilen. Ebenso ist die Behandlung fein empfunden und doch fast breit, auch in dem ausdrucksvollen Kopfe. Vielleicht hat das antike Original, das gewiss zu Grunde lag, den Künstler zu dieser abweichenden Auffassung geführt.

Auch eines der prächtigsten Renaissancegefässe in Bronze, die grosse Vase im Museum zu Modena, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Antico zuschreiben, wie dies auch durch den Direktor der Sammlung, Dr. Giulio Bariola, geschieht. Schon der Wahrspruch MAI PIV, der sich an einem der von Masken zwischen Kränzen, die den Oberkörper des Gefässes bedecken, herabhängenden Schilde befindet, weist nach Mantua; ebenso der figürliche Dekor: ein Umzug von Seewesen, die sich in ganz mantegnesker Weise der Antike anschliessen. Auch die ausserordentliche Durchführung, die der Arbeit einen etwas trockenen Charakter giebt, ist für die Bronzen Anticos, wenn wir sie ihm mit Recht zugeteilt haben, bezeichnend.



WILHELM BUSCH

VON

CORNELIS VETH

„Schwarz trifft man am besten“
Wilhelm Busch

Es ist eine eigentümliche Freude, die man an den Büchern des Schöpfers von Max und Moritz hat! Es lässt sich schwer verstehen, dass ein älterer Zeitgenosse uns so lachen machen kann, über gewöhnliche, alltägliche Dinge. Nicht ein Clown etwa, sondern ein echter niederdeutscher Sorgenstuhlphilosoph; ein volkstümlicher Reimer, doch kein Naiver; nicht ein Naturmensch, sondern ein Mann von raffiniertem Intellekt: ein Kind unserer komplizierten Kultur.

Unser Lachen hat in diesem Fall etwas ganz Ungewöhnliches, sonst nicht mehr Gekanntes. Es entspringt nicht einer unschuldigen liebenswürdigen Freude; es ist etwas ungezogen, etwas grob, ist ausgelassen, wohlthätig und nicht pharisäisch. Aber es ist absolut nicht kindlich. Dieser Witz ist respektlos, rücksichtslos, boshaft; doch ist nichts Kleinliches darin. Er ist wie ein Hohes Lied des Mutwillens, ein Fastnachtspiel der Schadenfreude. Ihm ist nichts heilig, er kennt keine Gnade, und ist so grausam — „grausamheiter“!

Es ist, als hallte Rübezahls Jauchzen in den Bergen wider, wenn er sich über die gelungenen Streiche belustigt, die er den Menschen gespielt; es lachen wieder einmal die Bauern von Brouwer über einen schlechten Jahrmarktsulk. Es ist das Lachen des Starken: laut, übermütig, ungebührlich und ohne Ende.

In der langen Reihe von illustrierten Büchern, die Wilhelm Busch so still vor sich hin gemacht hat, bietet uns dieser trockene Humorist nicht nur die schlagendsten Wahrheiten über die Menschheit und ihr Leben und Treiben, sondern er weiss uns diese furchtbaren Wahrheiten sogar lieb zu machen. Dieser weise Narr hat seine Methode. Denn er hat dafür gesorgt, dass von allen Absurditäten, hinter denen er diese Wahrheiten verborgen hat, die Individualität des fingierten Erzählers eigentlich das Absurdeste ist.

Worte aus dem Lexikon der stattlichsten Moral, des biedersten Ernstes, der pedantischsten Schul-

weisheit, der tugendhaftesten Spiessbürgerlichkeit werden dazu benutzt, um entweder dem grössten Unsinn, der lächerlichsten Einfältigkeit, der ungeheuren Beschränktheit, dem kecksten Skeptizismus, oder dem profansten Cynismus Ausdruck



zu geben. Mehr als an alle drolligen Figuren, als an den possierlichen Vorgang, mehr als an den erstaunlich pessimistischen Sarkasmus dieser Weltanschauung denkt man immerfort an die unglaublich lächerliche Persönlichkeit, die moralisiert, philosophiert, demonstriert, analysiert. Ja, über diesen dämlichen Patriarchen, naseweisen Schulmeister, läppischen Philister, über diesen tödlich-ernsten Thoren und seine präzisen Beschreibungen, masslosen Übertreibungen, seine klügelnde Exegese und gewichtige Moral haben wir am Ende doch am meisten gelacht.

„So spricht der Weise, grau von Haar,
Ernst, würdig, sachgemäss und klar.“

Braucht es gesagt zu werden, dass es diesem unverbesserlichen Menschen mit der Besserung der Menschen niemals ernst gewesen ist, dass dieser Bilderstürmer keinen neuen Glauben predigt? Seine Satire ist durchaus tendenzlos.

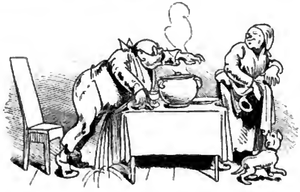
Eine fürchterliche Persiflage des vergänglichen Daseins: das ist der eigentliche Inhalt der Werke von Wilhelm Busch. Es folgen die Ereignisse logisch aufeinander, es wird jedes nächste Ereignis mit prächtiger Sorgfalt vorbereitet (wobei uns das Umschlagen der Seiten trotzdem immer neue Überraschungen bietet), der Anfang jeder Geschichte ist einfach und klar, der Schluss zusammenfassend, abschliessend, und der Vorgang hat bei allem Unsinnigen, Übertriebenen, Possenhaften immer jenes gewisse Etwas, wodurch der Leser unbedingt gereizt wird.

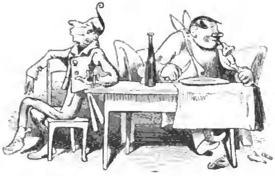
Und das ist das Dramatische in diesen Possen. Es reissen uns diese Dramen so sehr hin, weil sie so verblüffend echt sind. Aber sie machen uns dann



auch wieder nicht traurig, weil sie so prächtig unwahrscheinlich, weil es eben doch Possen sind.

Wie nachdrücklich werden doch die Katastrophen vom Dichter und Zeichner vorbereitet, mit wieviel Sicherheit von uns vorausgesehen! Aber mit wieviel schmerzlichem Erstaunen werden die den





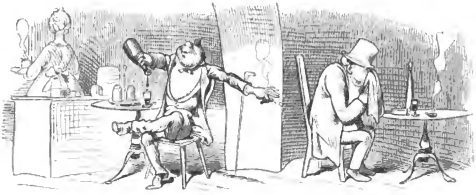
dargestellten Personen so unerwarteten Ereignisse von diesen selbst begrüsst! Und mit wieviel kühler Sachlichkeit dann kommentiert! Entschieden folgt die Strafe aufs Verbrechen, streng ist das Gute stets vom Bösen getrennt, ruhig warten Gegenstände, Tiere und Menschen von Anfang an den Augenblick ab, wo ihnen ein Eingreifen in die Handlung vergönnt wird; mutig ertragen die Opfer die entsetzlichsten Peinigungen, um ein andermal an einer Kleinigkeit zugrunde zu gehen.

Wofür wir vor allem dankbar sein müssen, das ist die Initiative dieses wunderlichen Melancholikers, die ihm gestattet hat, die lebendigen, lebhaften, von Vitalität strotzenden Arbeiten überhaupt zu schaffen. Diese gesunden Arbeiten, worin nichts eigentlich obenhin scheint, alles Handeln leidenschaftlich, heftig, jeder Wind ein Orkan und jeder Regen ein Wolkenbruch ist; worin die Menschen ihre behagliche Ruhe nur unterbrechen, um voll boshafter Thätigkeit, ungestüm, wüst, wütend zu werden, wo jedes Fallen einen Plumps giebt, den man hört, jeder Ausdruck raffiniert stark geprägt ist, alle Lebensäusserung, ob es essen, trinken, schlafen, kämpfen, tanzen, freien, lachen, beben, schrecken, schreien, arbeiten oder faulenzen ist, den ganzen Körper in Anspruch nimmt und der ganze Organismus, mit einer Hingabe, wie wenn Seele und Seligkeit davon abhingen, an der kleinsten Beschäftigung teilnehmen.

Den Schriftsteller Busch hat man schon genug gelobt, wenn man sagt, dass er der beste Textdichter ist, den man sich seinen Zeichnungen denken kann, wie der Zeichner der beste Illustrator eines solchen Textes ist. Man wagt es nicht, dem Manne mit schwächlichen Würdigungsversuchen nahe zu kommen, der uns auf die Ereignisse in dieser glänzenden Weise gefasst machen kann:

„Dem Willy schmeckt der Schnuller süss.
Zwei junge Hunde sehen dies, . . .“

der unter der Zeichnung mit dem Jungen, der in



Der

Geburtstag

oder

Die Partikularisten.



Erstes Capitel.

Im weißen Pferd

Wer Bildung und Moral besitzt,
Der wird bemerken, daß anitzt
Fast nirgends mehr zu finden sei
Die sogenannte Lieb und Treu —
Man sieht zuerst mit Angstgefühlen
Herunterfallen von den Stühlen
Die angestammten Landesväter —
Sodann, als kühler Hochverräther,
Zieht man die Tabaksdos hervor,
Blickt sanft und seelenvoll empor,
Streckt sich auf weichem Kanapee,
Schlürft mit Behagen den Kaffee —
Und ist man so auf's Neu erfrischt,
Dann denkt man: Na, die hat's erwischt!
So denkt der böse Mensch. — Jedoch
Es gibt auch gute Menschen noch. —

Zu Milbenau im weißen Pferd
Bei Mutter Köhm, die jeder ehrt,



Da sitzen, eng vereint und bieder,
Auch diesen Sonntagabend wieder



das Kümmelfass gefallen ist und mit den Beinen zappelt, die lakonische Frage stellen kann: *„Wo ist Fritzens Gleichgewicht?“*, der Fipps den Affen markig charakterisiert mit dem einfachen: *„Bosheit ist sein Lieblingsfach“*, und die drei Einbrecher in der *„kühnen Müllerstochter“* mit den kernigen Regeln:

„Der Zweite will Blut, der Dritte will Gold,
Der Erste der ist dem Mädel hold“,

der diese ebenso düstere wie suggestive Introduktion von zwei anderen Bösewichtern bietet:

„Ganz heimlich flüstern diese zwei,
Natürlich nur von Lumperei“,

die prächtige Erklärung giebt von dem Grund, warum Neger sich nicht kleiden: *„Man ist schwarz und damit gut“*, Warnungen wie diese zu geben weiss:

„O hüte dich vor allem Bösen,
Es macht Pläsier, wenn man es ist,
Es macht Verdruss, wenn man's gewesen“,

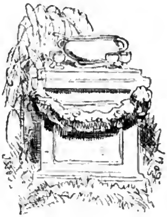


und mit solcher Moral endet:

„Diogenes aber kroch ins Fass
Und sprach: ja, ja, das kommt von das.“

Hören wir lieber Buschens Selbstkritik:
„Gut schien mir der Trochäus für biederes Reden ...“

Biederes Reden! Diese wirklich mitleidslose Schärfe der Ironie, diese raffinierte Unanständigkeit soll man für bieder halten! Aber es ist wohl der beste Spass von allen, die dieser ursprüngliche Künstler gemacht hat, dass er das im Grunde so Ungemütliche in der That mit einer oberflächlichen Biederkeit behaglich und erquicklich macht. Man



lässt sich seine bittersten Witze gefallen, wie man sich die groben Zeichnungen gefallen lässt. *„Man sieht sich die Sach an und schwebt derweil in behaglichem Selbstgefühl über den Leiden der Welt, ja über den Künstler, der gar so naiv ist.“*

Gar so naiv! Nenne wer will den absichtlich kindlichen Vortrag, das scheinbar Steife, Einfältige der Kompositionen, die schlichte Heftigkeit des Ausdruckes, das Weglassen von allem nicht unbedingt Notwendigen, die absolute Deutlichkeit der Darstellungsweise naiv: ich bin dafür, von genialer Erfindung und überlegener Kraft zu reden.

Dies aber hat seine bewusste Kunst mit der Naivität gemein: dass sie nichts Flaues hat. Im Gegenteil, sie übertreibt immer das Organische. Sie verzerrt bis zum Dämonischen und hat sogar einen Hang zum Ordinären, weil es vielsagender ist als das Distinguierte. Die Schönheit, die Anmut, das Zarte sind ihr zu lau; sie sucht das Hässliche auf, das Arge. Alles Neue, Unangerührte, Reine, Unschuldige ist ihr zu öde; sie bevorzugt das Alte, Vielgebrauchte, Besudelte, den Trödel, die



Zote. Dieser Zeichner liebt das Verunstaltete, Ekelhafte, Gemeine, die knotige Magerkeit, die geschwulstartige Fettigkeit, das Schmutzige und Schlampige. Jede widrige Nachlässigkeit, alles Bummelige und Üble, die das Fressen, Saufen, Schnupfen und Schmauchen dem Äusseren hausbackener alter Onkel giebt, alles Ungraziöse, Dumpfige, Zerzauste der klotzigen, tölpelhaften Aschenbrödel hat er ausgespäht und ohne Mitleid verspottet. Die Kleider der mit peinlicher Genauigkeit beobachteten Menschen sind ebenso alt und vielgebraucht wie diese selbst; sie sind nicht nur getragen, sondern von einer bestimmten Person abgenutzt worden und dadurch so unglaublich lebendig, echt und komisch. Aber auch das Wenige, das man von den Wohnungen, den Zimmern, den Möbeln, ja von der Natur, in den einfachen Kompositionen sieht, ist sozusagen rostig, gerunzelt, morsch, hinfällig und wackelig.

In dieser amüsanten Welt herrscht unbedingt in drastischer Form das alte Faustrecht. Nicht wie bei den abenteuerlichen groben Possen, wie sie uns alte Engländer wie Cruckshank darboten; dort sind es nur pantomimenartige Prügeleien, wo die verdächtig dröhnenden Ohrfeigen nur zum Schein verabreicht werden. Bei Busch ist alles wirklich, intensiv, lebendig. Um so treffender wird der Rumor, die Verwirrung, die Verwüstung, die dieses Herumtummeln, Raufen, Kämpfen verursachen, weil eine pedantische Ruhe vorhergeht und am Schlusse, beim Fallen des Vorhangs, das Resultat wieder mit einem klaren, feierlichen Ernst dargestellt wird. Um so eindrucksvoller auch dem Stoizismus des Autors gegenüber. Sein Witz ist ohne Nervosität; er ist beinahe irritierend positiv, nüchtern und sachgemäss, bleibt voll kühler Überlegenheit, voll Seelenruhe bei den grausamsten Katastrophen. Nicht einmal beim Zerstören des stolzen Selbstbehagens, das lächerlichste Schauspiel, das unsre Welt oder sogar die seine bieten kann, lässt ihn seine Würde im Stich, er sagt nur: ei, ei! schau, schau! oder giebt uns eine Moralpredigt. Seine Zeichnungen behalten in den tollsten Szenen etwas Primäres, Trockenes, Nachdrückliches. Er spielt den objektiven Zuschauer, und zwischendurch spielt er auch die Rolle eines Onkels oder Hausfreundes, der unterhaltende Geschichten erzählt und diese Geschichten flott und kernig mit einigen Strichen illustriert.

Aber welche Striche! Sie sind ebenso einfach wie reich, ebenso formstark wie witzig, ebenso vollendet wie knapp. Man könnte dieses Zeichnen sogar ausführlich nennen; denn indem Busch mit Gleichgültigkeit alles nicht Verwendbare weglässt, giebt es in seiner bündigen Weise die vollständigste Beschreibung aller Stadien eines Mienenspieles, einer Unterredung, einer Handlung. Zum Beispiel das Schnupfen und alle damit zusammenhängenden Be-





wegungen und Ereignisse: das Greifen in die Dose, das Aufziehen des Tabaks in die Nase, das langsame Entstehen des lang erwarteten befreienden Niesens, und nachher das Gucken ins Taschentuch. Oder das Aufheben und Niederlassen einer Peitsche, so naturalistisch, dass man das Knallen hört; oder die Unglücksfälle und Empfindungen der Betrunkenen, die man nachfühlt; oder auch das Raufen der Buben von Anfang bis zum Ende, mit allen Änderungen der Lage, in allen Kleinigkeiten umständlich mitgeteilt, als wäre es ein Völkerkrieg.

Alles ist Parodie, nichts Nonsens. Im Gegensatze zu den grössten englischen Karikaturisten, die am ergötzlichsten sind, wenn sie jeden Zusammenhang vergessen und ganz toll phantasieren, hat Busch immer eine bestimmte Absicht, die er nicht aus den Augen lässt. Er ist niemals abstrakt, niemals auch harmlos. Die in seinem Zeichnen ausgedrückte Satire ist durchaus sachlich, logisch und systematisch zusammengesetzt, wie das überzeugende Plaidoyer eines Rechtsanwalts.



Alles Groteske ist bei Busch spontan, nichts ist gesucht. Er hat sein eigenes Rezept, vielmehr seine eigene Sprache, seine kurz gefasste Anatomie, seine schlichte



Trübe Aussicht.

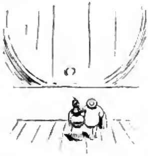
Nein höre mal — so sprach mein Vetter —
Es wirkt doch nicht erhebend auf's Gemüth,
Wenn man bei Regenwetter



So etwas sieht.



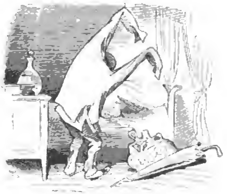
Bewegungswiedergabe, seine einfache Mimik, und seine aparte Technik.



Man könnte vor der Arbeit von Busch nicht von Fehlern sprechen. Auch die Qualitäten, die dieser Kunst fehlen, vervollkommenen sie noch. Aber sie hat unschöne Qualitäten.

Dieser Spötter ist einseitig, ist beschränkt.

Er ist unsäglich unpoetisch. „*Dem Biedermanne*", hat er geschmält, „*wachsen keine Flügel*"; aber auch ihm, dem Geschichtsschreiber und Verspotter des Biedermannes und seiner Welt, wachsen keine. Insofern hat die prosaische und triviale Welt, die er verhöhnt, sich an ihm rächen können. Seinem Witze ist alle Idylle, alle Illusion, alle Lyrik fremd; sein Humor kennt keine Thräne und keine Zärtlichkeit, keine Schwäche und keine Träumerei. Sein Charakterisieren negiert alle Grazie, alle Sanftmut. Die Unschuld des Kindes, die Reinheit der Jungfrau, die Schönheit der Natur, die Würde des Alters, der Adel des Schmerzens, der Gelassenheit existieren nicht für seine freche Zeichenfeder. Und ich möchte der Vermutung Ausdruck geben, dass



sein Witz, der so scharf das weniger Feine der deutschen Volksart beobachtete, von einer deutschen Seele nicht viel weiss.

Aber mag es der alte Widersacher selbst gewesen sein, der diese Kunst inspiriert hat: sie ist in ihrer eigenen Art sehr gross und sie hat den Menschen viele Freude gemacht.







A. ENDELL, STUCKORNAMENT

AUGUST ENDELL

Ein Name, so fremd dem Ohr wie dem Herzen des deutschen Kunstpublikums! Vielleicht erinnert sich dieser oder jener, einmal über ein Möbel, ein Ornament von Endell kopfschüttelnd gelacht zu haben; erinnert sich wohl auch des von diesem Künstler ausgebauten Wolzogentheaters. Wirklich ernst aber ist Endell noch nicht genommen worden; selbst nicht von den Fachgenossen. Auch diese haben seinem Streben mit ironischer Verblüfftheit, als der Narrheit eines wunderlichen Heiligen zugesehen.

Und doch ist es wieder einmal die Geschichte vom „hässlichen Entlein", das nirgend im Geflügelhof gelitten wurde, bis es als junger Schwan davonzog. Endell hat es nie verstanden, mit seinem Pfund um Gewinn zu wuchern und hat darum deprimiert zusehen müssen, wie die Fragerollesnaturen des neuen Kunstgewerbes mit dem klingenden Erfolg davongegangen sind. Aber er hat in diesem lauten Jahrzehnt still und sehr ernst an sich selbst gearbeitet. Blickt man sich unter den Führern der neuen architektonischen Kunst um, so findet man höchstens ein halbes Dutzend Persönlichkeiten, die den tieferen Sinn der Bewegung erfasst haben. Van



A. ENDELL, HOFFASSADE DES HAUSES ROSENTHALERSTRASSE 14



A. ENDELL, GROSSER FESTSAAL IM HAUSE ROSENTHALERSTRASSE 14

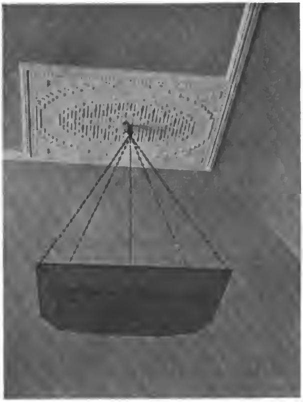
de Velde gehört zu ihnen, auch Obrist; und mit Betonung ist Endell zu nennen. Nicht zufällig versagt sich Künstlern wie diesen der äussere Erfolg. Van de Velde hat wohl einen klangvollen Namen; aber praktisch steht er nicht so in einer grossen Thätigkeit, wie er es verdient. Obrists bedeutende Anlage ist bis heute noch nicht richtig genutzt worden; und Endell muss sich mühsam karge Gelegenheiten erkämpfen und heimlich fast sein Wollen verwirklichen. Ihnen allen bedeutet das Gewerbe nur eine Stufe zur Baukunst, weil sie im Instinkt Architektonen sind; keiner vermag aber das Höchste zu leisten, weil ihnen die das Talent fördernden Aufträge fehlen. Denn wie der Dramatiker zur Selbstlehre der Praxis der Bühne bedarf, so ist der Architekt nur etwas, wenn er auf dem Bauplatz steht.

Endell ist von der tektonischen, der Kausalphantasie unterworfenen Einzelform ausgegangen. Seine Ornamente sind Hieroglyphen und muten an wie Formeln für ganze Komplexe von gebundenen Architekturempfindungen. Die Ursächlichkeit der plastisch formenden Lebenskräfte mit ornamental spielendem Griffel zu umschreiben, das Müssen der formal motivierenden Energien arabeskenhaft aufzuzeichnen und den ewigen Bautrieb der Natur mit sensibelem Temperament nachschaffend zu begreifen: das war von je dieses Künstlers ganze Lust. Darin aber ist eine architektonisch gerichtete Tendenz schon enthalten. Denn wie ein gedanklich, logisch und stilistisch meisterhafter Satz nur dem Schriftsteller gelingt, der ein Gefühl des Ganzen in sich trägt, weil das vollkommene Glied immer

den vollkommenen Körper — und existiere dieser nur in der Idee — voraussetzt, so ist der Erfinder wertvoller neuer Ornamente im Instinkt immer auch Architekt.

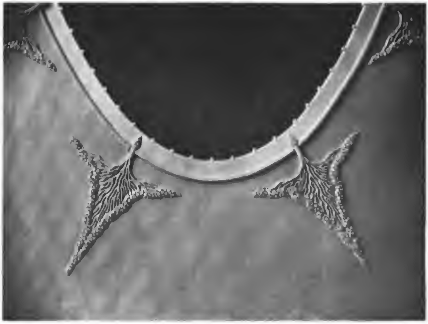
Um aus Ornamenten Bauglieder zu entwickeln, dazu gehört freilich eine mühsame Erziehung des Willens; es müssen aus Empfindungen Erkenntnisse gemacht werden. Doch wer sich davor scheut, wird zu Resultaten als Baumeister nicht kommen. Dabei lässt es sich nicht vermeiden, dass diese Entwickelung oft weite Strecken über die Theorie führt. Theorie ist aber nicht immer ein Zeichen von Unfruchtbarkeit; oft geht sie auch der Produktivität voran. In diesem letzten Sinne war Endell Theoretiker, als er, ein dem Studium der Philosophie Entlaufener, vor zehn Jahren mit seiner endlos langen, schlanken Gestalt unter den Kollegen in München umherging und Diskutiergelegenheiten erspähte; er war es, wenn er als Schriftsteller profunde Formanalysen vornahm und sich tief von Dem begeistern liess, was man die Mathematik des lebendigen Gefühls nennen kann.*

Aus dem vergrübelten Ornamentiker und problematischen Gewerbler ist inzwischen in der That ein Architekt von nicht geringen Qualitäten geworden. Es gab in München ein grosses Gelächter, als Endell vor acht Jahren etwa sein erstes Haus, das Atelier Elvira baute. Man erzählte, dass die am Bau beschäftigten Maurer sich zur Vesperzeit nicht in den Bierkellern der Nachbarschaft sehen lassen mochten, weil sie überall von ihren Kollegen gefrozzelt wurden. Und die geschwind im Biedermeierstil „harmonisch" gewordenen Nutzkünstler kolportierten solche Anekdoten damals mit überlegen lächelnder Menschenfreundlichkeit. Jetzt aber, wo der Ruhm dieser braven Biedermeier zu erblassen beginnt oder bedenklich populär wird, tritt Endell erst mit langsam gereifter Kraft hervor. Jene überlegenen Modernen und neben ihnen unsere selbstgefälligen Akademiker haben nun Ursache, beschämt auf ein Autodidaktentum zu blicken, das den komplizierten Apparat der Hochschulbildung durch Einsicht, Fleiss und Gefühlskraft ersetzen konnte und das, ohne die Vorteile der Zünftigen zu geniessen, zu den Kunstgeheimnissen vor-



A. ENDELL, BELEUCHTUNGSKÖRPER

* Vor fünf Jahren schrieb ich ein paar Sätze über Endell, die das zum Gestalten drängende abstrakte Wesen dieses Künstlers, an dessen Entwickelung zu glauben nicht immer leicht war, kennzeichnen sollten und deren Wiederholung gerade in diesem Augenblicke nicht ohne Interesse ist: „Wäre diese Individualität so straff diszipliniert, wie sie im Instinkt bildnerkräftig ist, so würde der Name Endell nur neben dem Van de Veldes zu nennen sein. Den deutschen Künstlern dieser Art fehlt aber — es scheint Rassenschicksal zu sein — der romanisch behende Sinn für Nutzanwendungen, die spielend elastische Fähigkeit, aus einer tiefen Grundidee architektonisch gestaltend Konsequenzen zu ziehen. Es fehlt jene produktive Beweglichkeit, die aus eigenen Keimen einen runden, geschliffenen Stil hervorzubringen weiss. Endells Art kommt aus dem Protoplastischen nicht heraus und darum wirkt sie für den Laien so toll. Sein Stilgefühl besteht aus einer genialen fixen Idee und steckt zur Hälfte in Abstraktion. Er ist als Künstler nervös bis zur Heilanstalt und eigensinnig bis zur Genialität; er schwankt im Gefühl zwischen nihilistischem Rationalismus und poetischer Phantastik. Als Verfeinerter geht er bewusst zur Primitivität zurück und sucht die ornamentalen Schreckhaftigkeiten der Natur auf, die floralen Meeresgebilde, die Algen und Polypen. Nicht aus Laune, sondern weil sich auf diesen niederen Lebensstufen das Organismen bildende Gesetz am deutlichsten, am anschaulichsten inkarniert. Endells Kunst ist ein in ein dekoratives System gebrachtes philosophisches Erstaunen, eine tektonische Meditation über das Naturgesetz. Das spähende Bewusstsein dieser phantasievollen Primitivität ist so stark, dass der flüchtig Hinblickende oft meint, nur Verstandesarbeit zu sehen. Gar seltsam verschränken sich aber Verstand und Einbildungskraft: das Gesetz wird impressionistisch belauert, mittels der Formanalyse. Alles in allem: Hier ist ein Anfang zu neuer Baukunst!"



A. ENDELL, DECKENDETAIL

gedrungen ist und doch nicht den gross lebendigen Laiensinn verloren hat. Jenen Laiensinn, der eine Kunstepoche wie die der Gotik charakterisiert und der allein von neuem immer schöpferische Naivität verbürgt.

Was Endells Arbeiten von denen der auch innerlich nur kunstgewerblich fühlenden Profanarchitekten unserer Tage unterscheidet, die unaufhörlich im Chor ihr „Zweck, Zweck, Zweck" ertönen lassen, und die, als eine liberale Fraktion unserer architektonischen Kunst, eine nicht geringe Macht usurpiert haben, ist eine sehr persönlich determinierte, künstlerische Geistigkeit. Vor allem hat Endell das ursprüngliche Raumempfinden, das den geborenen Künstler bezeichnet und darum vermag er, wenn oft auch noch unvollkommen, von innen nach aussen ein räumlich Notwendiges zu erfinden, wo die Schematiker irgend welcher Observanz nur vom unermesslichen Raum mit Mauern und Decken ein Stück abtrennen. Bei diesen wirkt das Räumliche trotz Symmetrie und Geometrie immer zufällig; bei Endell erkennt man den Willen zur Gestaltung der als Gesetz erscheinenden räumlichen Grundgefühle, des lebendig Musikalischen, und darum wirkt das Räumliche seiner Architektur dort, wo es ihm gelungen ist, gleichnishaft. Bei Jenen herrscht der Raumnaturalismus, bei Endell die Raumsymbolik.

Oft freilich versagt sich dem Künstler noch die sichere Lösung; zuweilen auch gelingt sie nur zur Hälfte. Der Erfolg schwankt um so mehr, als die Durchführung dieses bedeutenden Prinzips in einer Zeit, die kaum eigenen Kunstbesitz oder lebendige Traditionen kennt, ausserordentliche Anforderungen an die subjektive Bildnerkraft stellt. Ein Architekt wie Endell ist heute gezwungen, sein eigener Bildhauer, Tischler und Maler zu sein.

Als Endells bedeutendste Leistung erscheint mir bisher die Architektur des grossen Festsaals, den er für die Baufirma Berndt in der Rosenthalerstrasse ausgeführt hat. (Ein Auftrag, der der Unternehmungslust und dem Verantwortlichkeitsgefühl dieser Firma ein vortreffliches Zeugnis ausstellt und wieder zeigt, dass Architektentalente heute mehr von Privaten als von Behörden zu erhoffen haben.) Dieser Saal ist den feinsten Architekturarbeiten der Gegenwart zuzuzählen. Mit erstaunlich selbständigem plastischen Raumgefühl und merkwürdiger Beherrschung sind die Massen der Decke und Wände gegliedert. Eine eigenartige künstlerische Stimmung geht von dieser Architektur aus; man denkt lebhaft an die Gotik, ein wenig an Japan



A. ENDELL, GROSSER FESTSAAL, DETAIL



A. ENDELL, DECKENDETAIL

und findet sich dann doch wieder zu den Traditionen hingelenkt, die aus dem Barock und dem Empire in unsere Zeit hinüberführen. Leider entspricht der Zweck des Saales nicht seiner ausdrucksvoll vornehmen, belebt edlen Form. Peinlich wirken in diesem Raum die Restaurationsmöbel und die Fensterarrangements des Tapezierers. Dieser geistreich pathetische Raum, mit seiner schlichten, kunstvoll gewölbten Decke, mit den beiden Kronleuchtern von phantastisch zarter und sehr reiner Erfindung, mit seinen weissen, pfeilerartig schwellenden Wandgliederungen, mit dem rhythmisch geordneten Dickicht des Friesornamentes müsste sich in einem Schloss befinden, wo die reine Stimmung der Architektur mit Widersprüchen profaner Art nicht zu kämpfen hätte.

In einem anderen Saal desselben Hauses, wovon ein Detail abgebildet worden ist (S. 322) wird das Gefühl nicht in demselben Masse heimisch; die Konzeption des Ganzen — und in der Folge auch der Teile — scheint dort weniger eine That des gestaltenden Temperaments als der reflektiven Kunstidee. Die Anordnung der kleinen Säulen ist sehr interessant, aber mehr merkwürdig als zwingend notwendig, im Sinne künstlerischer Überzeugungskraft. Dieses Säulenmotiv ist aber immerhin ein Fund, der für spätere Arbeiten noch zu benutzen sein wird.

Eine monumentale Wirkung wusste Endell in den Hoffassaden dieses Hauses in der Rosenthalerstrasse zu erreichen, trotzdem er vor der schwierigen Aufgabe stand, einen vom Unternehmer gegebenen Grundriss einzukleiden. Mit wenigen zwingenden Linien, glücklich abgemessenen Fensterformen, energischen Vertikalen und stark accentuierenden Farben ist der Eindruck bedeutender Charakteristik, im Sinne einer konsequenten Nutzhausarchitektur erzielt worden.

Eine vom profanen Bedürfnis, von wirtschaftlichen Bedingungen abhängige Aufgabe, wie das grossstädtische Etagenhaus es ist, kann dem auf Formbildung gerichteten Interesse eines Künstlers wie Endell nicht besonders zusagen. Dieser hat der Aufgabe, am Steinplatz in Charlottenburg ein Mietshaus zu bauen, denn auch künstlerische Möglichkeiten förmlich abgelistet. Er konnte es, weil dieses Haus nicht zu den Reihenhäusern gehört, für die Uniformität das einzige vernünftige Prinzip ist, sondern weil es sich um ein eigenartig geformtes Eckgrundstück und um die Befriedigung besonderer Bedürfnisse handelt. Bemerkenswert ist der scharfsinnige Grundriss, worin mit grossem Geschick

ein grossräumiger Hof ausgespart ist, dessen Ausbildung wieder sehr glücklich gelungen ist. Die Strassenfassade macht nicht durchaus den Eindruck des Organischen, weil in Endell Künstler und Profanarchitekt notwendig einen Kompromiss schliessen mussten. Die Massen erscheinen lebendig gedacht, aber nicht organisch gewachsen, vor allem auf der Photographie, wo das Auge beide Fronten zugleich umfassen kann. Doch sind wertvolle Anregungen in den einzelnen Fassadenteilen enthalten. Es sind die kargen Möglichkeiten mit zum Teil imponierender Kühnheit ausgenutzt; und so bezeichnet dieses Gebäude, trotz seiner Bedingtheiten, in der gar zu langsamen Entwickelung der berlinischen Mietshausarchitektur eine Etappe. Leider giebt die Reproduktion keinen Begriff von den geistreichen Details, die die im Bild etwas tot wirkenden Massen mit einem eigenartig zierlichen Leben erfüllen.

Die ganze Differenziertheit von Endells auf monumentale Einfachheit gerichteten Kunststreben kommt im Detail, im plastischen Ornament zum



A. ENDELL, TREPPENHAUS IM HAUSE ROSENTHALERSTRASSE 14

Vorschein. Man wird an frühgotische Flächenkunst und an spätgotische Knorpelplastik erinnert, an japanische Accentverteilung, an antikisierende Empiretektonik und an die Linienlust des Rokoko; und überall auch sieht man die Früchte eines Naturstudiums, das weniger die Erscheinungen berücksichtigt, als die Prinzipien der bildenden Naturkraft. Jene Prinzipien, die in den Gabelungen, Büschel- und Bündelbildungen, in der Aderung, Struktur, im Skeletthaften, im Primären des bauenden Naturwillens deutlich werden. Alle diese verschiedenen Einflüsse zwecken aber zu einem Ziel; alle Teile werden vereinigt durch den synthetisch gerichteten Willen des Künstlers.

Auch in der Anwendung der Farbe unterscheidet Endell sich von den Negativen, die eine kultivierte Neutralität für das Endziel halten. Er liebt starke, stimmungerweckende Farben; und er strebt danach, sein eigener Maler, Tapeten- und Teppichzeichner zu sein, damit er sein Prinzip: dem geschmackvollen Nichts der Zeit ein charaktervolles Etwas entgegenzustellen, ganz durchführen kann. Alles in Allem: er will stets das Absolute. Er betont das Recht seiner Bildungskraft, will positive Kunst anstatt des modischen, passiv geniessenden Geschmackswesens und strebt zum Schöpferischen mitten unter den feinsinnigen Arrangeuren der Zeit. Solches Wollen erhebt ihn über das Niveau der Prinzipien reitenden Anglomanie, bringt ihn aber auch in Gefahren, wovon die sauberen Biedermeier nichts wissen. Er ist sich selbst bewusst, dass er stets hart am Abgrund



A. ENDELL, KLEINER FESTSAAL.



A. ENDELL, MIETSHAUS AM STEINPLATZ IN CHARLOTTENBURG

wandelt und dass es für sein grosses aber gefährliches Wollen nur ein ganzes Gelingen oder ein volles Missgelingen giebt. Nichts leichter darum, als auf Endells Bedingtheiten hinzuweisen. Je tiefer dieser Künstler die Unfruchtbarkeit der Zeit fühlt und je leidenschaftlicher er das lebendig Neue — nicht um der Neuheit, sondern um der Lebendigkeit willen — zu schaffen sucht, um so mehr drohen seiner Isoliertheit auch die Gefahren, das subjektiv Gültige mit dem Objektiven, Allgemeingültigen zu verwechseln. Um so mehr Ruhm aber auch für den mitten unter Land- und Zeitgenossen Exilierten, wenn ihm in der objektivsten unter allen Künsten, in der Baukunst, fruchtbare Resultate gelingen.

In dem was Endell in diesem Jahrzehnt stiller Arbeit an sich selbst geworden ist und was er fernerhin noch werden kann, haben wir ein Produkt edelster Sittlichkeit zu sehen. Dieser Künstler hat bewiesen, dass er die Wahrheit und Schönheit um ihrer selbst, nicht um eines Erfolges willen liebt, er ist geradezu besessen von einer Idee des Fortschritts und bereit, dafür zu hungern und zu leiden. In dieser kühl spiritualistisch anmutenden Gelehrtenerscheinung, in diesem werkfähigen Architekten lebt eine sehr heisse Idealität und eine Naivität, die zuweilen ganz blauäugig und zehnjährig in die Welt sehen kann. Durch solche Gefühlskraft aber wird er zum Exponenten der Zeitenergie; durch sein sittliches Wollen gewinnt er sich das Anrecht auf die allgemeine Anerkennung, die jedem Schaffenden notwendig ist. Die Nation ist nicht so reich an ethischen Kräften solchen Grades, als dass sie sie dem Zufall überlassen dürfte. Um so mehr als dieser Künstler nicht Titel, Stipendien oder Staatsstellungen wünscht, sondern nur Arbeitsgelegenheiten, Aufträge. Die darf ihm eine Zeit nicht versagen, die ihre Titel unter den Vertretern einer faden Kravattenkultur verschleudert, die die

geistig Verschnittenen überall vor den Gefahren des Daseinskampfes bewahrt und sich gross fortschrittlich gebärdet, weil sie einen unendlich kläglichen, pedantischen Liberalismus hier und dort regieren lässt. Die in unsern Tagen sich unter dem Schutze der freisinnigen Verwaltungsbeamten ausbreitende gewerblich architektonische Bewegung ist zur Hälfte eine pädagogische Disziplin, eine nützliche Negation des Falschen, und zur andern Hälfte eine Jahrzehntmode; was Endell und neben ihm wenige Andere schaffen, ist Kunst, ist der Mode nicht unterworfen und enthält Keime für Kulturbildungen einer ferneren Zukunft. Darum ist zu fordern, dass die frivole Vernachlässigung dieser künstlerischen Energie aufhört. Mit allem Nachdruck sei an dieser Stelle, wo der Versuch gemacht wird, die inneren Interessen der Kunst, der Künstler und der Nation ohne jeden Nebengedanken zu vertreten, das Verlangen nach zureichender, würdiger Arbeitsgelegenheit für Endell und für die seiner Art ausgesprochen. Denn was den Vielzuvielen, die von der Nation leben und zehren, ohne weiteres bewilligt wird, sei auch dem Talent zugestanden, das nur Gelegenheit sucht, für die Nation, für den viel missbrauchten Begriff Kultur zu leben und zu wirken.



A. ENDELL, DECKE



W. LEIBL, BILDNIS SPERLS

LEIBL UND SPERL

VON

J. MAYR

Im Leben Wilhelm Leibls spielt Johann Sperl eine Rolle, die über die eines Freundes hinausgeht, weil sie in das Künstlertum des Meisters, also in sein innerstes Wesen eingreift. Wohl wäre Leibl auch allein seinen Grundsätzen, die er sozusagen von Geburt an hatte, unentwegt treu geblieben; aber unverkennbar ist der kleine Mann dem Riesen zu einer Stütze geworden, die sich besonders in den Zeiten der Depression bewährte. Nicht ein Vorfall in der Malschule, da der Starke den Schwachen gegen Unrecht verteidigte war der Ausgangspunkt dieser Freundschaft; deren Innigkeit musste tieferen Grund haben: gleiche Kunst- und Lebensanschauungen verbanden die Beiden von Jugend auf.

Das hier Gesagte macht Anspruch auf volle unbeeinflusste Authenticität. Es kommt von Einem, der viele Jahre, gewissermassen als Dritter im Bunde, das Leben der beiden Freunde mitleben durfte. J. M.



J. SPERL, LANDSCHAFT AM AMMERSEE

Seit 1865 aufs engste befreundet, lebten die Künstler, wenn auch zeitweise durch die Anforderungen des Lebens getrennt, im grossen und ganzen zusammen; und sie waren, seit sich Sperl der Landschaft widmete, auch äusserlich vereinigt. Aber selbst in Zeiten des Fernseins von einander waren sie stets von ihrem Leben und Streben, von ihren Leiden und Freuden unterrichtet und Jeder nahm Anteil an den Arbeiten des Anderen, als ob es seine eigenen wären. Man konnte Leibl keine grössere Freude machen, als ein Bild Sperls aufrichtig zu bewundern und er wurde nicht müde, auf dessen Schönheiten hinzuweisen. Immer wieder konnte er mit dem feinen Lächeln, das seine innige Freude ausdrückte, vor diesen Werken verweilen, und wenn er in ein Zimmer trat, in dem Sperlsche Bilder neben seinen eigenen hingen, so war sein nächster Gang zu den ersten, vor denen er dann stand, als hätte er sie noch niemals gesehen. Er betrachtete Sperls Kunst wenigstens als gleichwertig, wenn nicht als höher stehend als seine eigene. Umgekehrt hatte Sperl von Anfang an, auch zu einer Zeit, wo er ihm noch nicht so enge verbunden war, die höchste Bewunderung für seinen Freund. Der Glaube an dessen Genie war ihm schon in jungen Jahren zum Dogma geworden, und in der Zeit tiefster Verkennung war er es, der den Meister aufrichtete, wenn er kleinmütig werden wollte. Für Beide lag die Klarheit des Lebens und der Kunst in der Wahrheit, Beide hatten die gleiche Empfindung für Schönheit, die gleiche Verachtung für das Gemeine.

Wer kann abwägen, wer mehr gegeben, wer mehr genommen hat! Der Aufopferung Sperls stand der bestimmende Einfluss gegenüber, den Leibl übte.

Anderseits aber muss man auch bei Leibls Künstlergang bedenken, dass Sperl vielfach darauf einwirkte. Mit Tadel nicht zurück haltend, aber den rechten Augenblick dafür wählend, hat der Freund manches verhütet, was besser unterblieb; aneifernd und tröstend hat er ihn über viele Stunden der Schlaffheit und Mutlosigkeit hinweggebracht. Und wenn einer jener „extravaganten Wutausbrüche“ drohte oder wenn Ungeduld, die sich zu stürmischem Drängen zu steigern anschickte, eintrat, so war es

wieder der kleine Freund, der den Kraftmenschen in die ruhige Bahn lenkte. Leibl wusste das und schätzte es hoch. „Sperl war letzthin hier", so berichtet er einmal an seine Schwester, „und wirkte wie eine erfrischende Brise auf mich ein, wodurch ich ein Stück malte, welches ihn sehr begeisterte." Und dem Verfasser schrieb er: „Hast Du Sperl schon besucht? Schreibe mir doch gleich und wie es ihm geht. Je weiter ich weg fuhr, je mehr wurde mir klar, was ich an ihm habe und was er für mich wert ist"; und ein andermal: „Leider ist Sperl wieder nach München".

Kein Bild Leibls ist entstanden, ohne dass nicht Sperl in Rat und That mitgewirkt hätte. Hier und dort galt es die Grössenverhältnisse der Figuren oder die Perspektive zu ordnen, was in den kleinen Räumen, in denen Leibl gerne arbeitete, oft nicht auf den ersten Wurf gelang. Nicht als ob Leibl in diesen Dingen unbeholfen gewesen wäre. Aber der bewegliche Freund hatte oft mit einem Blick erkannt, was dem Schwerfälligeren längere Zeit gekostet hätte. Vielleicht wäre das Missgeschick mit dem Wildschützenbild nicht passiert, wenn Sperl damals hätte anwesend sein können. Gar beim Zerschneiden von Bildern war ihm Sperls Meinung Befehl. Leibl empfand diese Hilfe Sperls aufs dankbarste und gewöhnte sich so daran, dass er in dessen Gegenwart keine Anordnung im Bilde traf, die der Freund nicht gutgeheissen hatte. Und wenn Sperl nicht zugegen war, gab es oft den aus tiefstem Grunde kommenden Seufzer: „Wenn nur Sperl da wäre, gerade jetzt muss er fort sein!" — Wenn Leibl im Atelier, Sperl draussen malte, so musste dieser, oft mitten in der Arbeit, herein, um ein eben gemaltes Stück zu prüfen, und wenn dann dessen Urteil günstig ausfiel, oder gar das Wort „wunderschön" von seinen Lippen kam, war der Meister hocherfreut und gewann wieder die Sicherheit des Selbstvertrauens. Sperls Urteil war sein Anker und wenn die ganze Welt eines seiner Werke verdammt hätte, er hätte darüber gelacht, wenn es nur Sperl gefiel. Er selbst, so meinte er, könne sich über seine eigenen Bilder täuschen; aber „was Sperl gut nennt, ist wirklich gut, darauf können Sie sich verlassen", das war sein Wort. Und aus Aibling schreibt er am 21. März 1884: „Was



J. SPERL, BAUERNSTUBE

meine Malerei anlangt, so ist es ein grosses Malheur für mich, dass hier kein einziger kunstverständiger Freund ist. Es ist ein grosser Schaden für mich, dass Sperl wieder in München ist. So ein unparteiischer Rat ist viel wert." Ein Jahr darauf aber am 27. März 1885 meldet er freudig: „Mein Freund Sperl kommt bald hieher um zu malen und so hoffe ich dann mit erneuter Kraft und Frische ins Geschirr gehen zu können."

Entsprechend dieser Freundschaft und Hochschätzung, die sie für einander hatten, war einer auf des anderen Wohl bedacht. Leibl erkundigt sich in seinen Briefen immer wieder nach seines Freundes Befinden, er schreibt, ob er nicht etwas thun könne, um dieses oder jenes Bild von ihm an den Mann zu bringen, er ist besorgt, dass er sich keiner Schädlichkeit aussetze und verbirgt den eigenen Gram, um vom Freunde Sorge fern zu halten. „Lasse Dich nur nicht beunruhigen durch die Geschichte mit dem Bild. (Wildschützen.) Ich denke jetzt schon gar nicht mehr daran;" so schreibt er an Sperl, wenngleich er selbst in Erregung über eben diese Geschichte ist. „Sage dem Sperl nichts davon, er regt sich auf und das schadet ihm;" so sprach er oft. Peinlich ist er berührt, wenn Fremde ihm allein Beachtung schenken. Die herzlichste Freude aber hat er, wenn Sperl anerkannt wird, und als er die Nachricht erhält, dass drei Bilder des Freundes für die National-Galerie angekauft seien, gratuliert er herzlichst zu dem Erfolge, „der so wohlverdient ist, wie kein anderer". Glücklich ist er auch über die Freude Sperls an den schönen Motiven Kutterlings.

Fast noch besorgter ist Sperl um den Freund. Ängstlich hält er alles von ihm fern, das seine Schaffensfreude stören oder ihm sonstwie schaden könnte, und immer wieder, wo er auch sei, eilt er von Zeit zu Zeit zu ihm, um seine Bilder zu sehen und sich an ihnen zu erfreuen. Wenn er etwas thun kann, um Leibls Bilder zu verkaufen, ist er unermüdlich am Platze. Oft bedauert er, dass sich der Freund immer mehr abschliesst und ist erfreut, als in der späteren Aiblinger und Kutterlinger Zeit einige Künstler sich Leibl auch wieder persönlich nähern. Schon in München, als Leibl die „Dorfpolitiker" ausgestellt hatte, tritt der kleine Mann gegenüber einer Gruppe von Künstlern, die das Bild verwarf, mutig für den Freund ein, sagt diesem aber kein Wort von der Affäre. Ein Münchner Maler, der sich damals ganz besonders absprechend über Leibl geäussert hatte, begegnete den beiden Freunden bald darnach und erschrack sichtlich. Aber er beruhigte sich, als Leibl ein harmloses Gespräch mit ihm begann und Sperl hat heute noch den dankbaren Blick nicht vergessen, den ihm jener zuwarf.

Ein besonderer Feind war Sperl von Leibls Kraftübungen. Er erkannte das Übermass und die Schädlichkeit. Er missachtete sie, wo er konnte, um den Freund davon abzubringen, und als ihm Leibl einmal zurief, er solle sehen, wie er jetzt die schwere Eisenstange hebe, da schallte es unwirsch entgegen: „Das kann der Hofmüller-Ochse noch viel besser." Bezeichnend für das stille und doch sorgliche Verhältnis der Beiden zu einander ist, dass Sperl eine Zeit lang jeden Abend die Stange in den nahen Bach rollte und von dem schweren Stein mit dem Eisenringe mit Aufwendung aller Kraft Teile wegschlug und dass Leibl jeden Morgen wieder die Stange aus dem Bache zog, auf den Stein aber als Ersatz für das Weggenommene kleinere Steine band. Das ging von beiden Seiten stillschweigend ab, als ob sie es nicht bemerkten; nie wurde ein Wort darüber gewechselt. Man meint die Beiden, deren Verkehr überhaupt wortkarg war, ja oft nur im schweigenden Empfinden bestand, so zu sehen, wie sie eine Photographie auf der Hausbank des Aiblinger Ateliers sitzend darstellt: von einander abgewandt, jeder sich seiner Eigenart bewusst und doch einander so nahe.

Stets stand Sperl in voller Uneigennützigkeit dem Freunde zur Seite, keinerlei materiellen Vorteil suchte er oder nahm er und nichts anderes als eine einzige Zeichnung nennt er heute aus dem Leiblschen Besitz sein eigen. Stets auch war er aufrichtig und scheute sich nicht zu tadeln, selbst auf die Gefahr hin, den Zorn des erregten Freundes auf sich zu laden. Er wahrte sich in jeder Hinsicht volle Freiheit und Selbständigkeit und blieb insbesondere als Künstler immer auf eigenen Füssen. Er, der Nächststehende, wurde — im Gegensatz zu vielen Anderen, die Leibl kaum kannten, — nie ein Nachahmer des grossen Meisters. Über seinen Bildern liegt heute noch jene unbeeinflusste freie Wahrheit und Poesie, die ein Meister wie Leibl so hoch schätzte. Bis in die letzten Stunden harrte er bei dem Freunde aus; er war ihm getreu bis in den Tod.

Aber auch in kleinen Dingen war Sperl für Leibl ein unermüdlicher, in vielem ein unentbehrlicher Helfer. Seine praktische Anlage und sein ausserordentliches Geschick für Dekoration wurde

bei der Einrichtung des Aiblinger Ateliers und später des Kutterlinger Hauses nützlich.

Leibl war, wie schon erwähnt, in Handgriffen etwas linkisch. Hantierte er mit einem Hammer, so schlug er sich gewiss auf die Finger und warf ihn dann unmutig mit den Worten weg: „Man soll mir aber auch so etwas nicht in die Hand geben"; nahm er eine Zange, so hatte er sich bald blau gezwickt und selbst der Gebrauch von Säge und Hacke gelang nicht immer richtig. Zweimal nur hat er das Photographieren probiert; das eine Mal brachte er die Klappe nicht mehr zu, das andere Mal, da er eine Stunde weit gegangen war, um eine Wolkenaufnahme zu machen, sorgfältigst exponiert und den Apparat behutsam nach Hause getragen hatte, vergass, er eine Platte einzulegen. In diesen Dingen trat dann Sperl für ihn ein. Er wusste Kisten zu öffnen und zu verschliessen, er wusste die Leinwand zu spannen, die Schnitte durch die kostbarsten Bilder richtig zu machen und das Maass zu den Rahmen zu nehmen; er ging vertraut mit dem photographischen Apparat um und war Meister im Packen. „Mit Hilfe Sperls ist es mir endlich gelungen, die Töpfe so gut wie möglich zu verpacken," schreibt Leibl in einem Briefe, in dem er sich für Sendung von Esswaren bedankt.

Vor allem aber konnte Sperl firnissen wie kein Anderer. Ein einziges Bild — das Tempera-Porträt des Malers Langbehn — hat Leibl einmal selbst gefirnisst und zwar so, dass der Firnis an der Rückseite durchlief; seitdem kein einziges mehr. Dieses Geschäft richtig zu machen traute er sich nicht zu



HIRTH DU FRÊNES, LEIBL UND SPERL IM SEGELBOOT



W. LEIBL UND J. SPERL, DER BIRKHAHNJÄGER

und Sperl musste herhalten. Das war dann eine Aufregung, als ob das Grösste geschähe, und jedesmal spielte sich die gleiche Szene ab. Erschien am Bilde jener graue Ton, der immer im ersten Moment des Firnissens entsteht, dann hiess es: „Jetzt ist alles kaput;“ trat dann die Farbe in ganzer Schönheit hervor, so klang es jedesmal wieder: „So schön hast Du noch keines gefirnisst.“ Ja wäre es nur irgendwie möglich gewesen, so hätte Sperl auch die Bilder signieren müssen; denn auch dieses war für Leibl ein aufregender Akt, und in hoher Umständlichkeit mischte er Farbe und Firnis, als gälte es eine Haupt- und Staatsaktion zu vollbringen.

So lebten die beiden Künstler in der Pflege ihrer Kunst zusammen, als ob das Leben völlig Nebensache und die Kunst allein auf der Welt wäre. Als Menschen kannten und schätzten sie einander bis ins tiefste Innere.

Nur so ist es möglich, dass gemeinsame Bilder entstanden, denen niemand vier Hände ansieht. Wennauch naturgemäss das Landschaftliche räumlich in diesen Bildern überwiegt, und die Figuren den geringeren Teil einnehmen, so sind diese doch nicht zum Dank dafür, dass er Leibls Einsamkeit teilte (wie es bei Meier-Gräfe heisst), hineingemalt, sondern das Ganze, Landschaft und Figuren, ist nicht von dem einen Künstler allein, sondern von beiden empfunden. Wenn Sperl Baum und Wiese malte, so war es, als ob sie durch Leibls Seele gegangen wären und die Staffagen Leibls wiederum gingen auch aus Sperls Empfinden hervor. Es sind das Landschaften, wie sie Sperl nie schöner gemacht, es sind das Figuren, nicht hineingemalt, nicht hineingestimmt, sondern wie von selbst herausgewachsen. Vier Hände und eine Seele.

Im ganzen existieren nur neun solcher Bilder. Siebendavon entstanden in Aibling, zwei in Derndorf. In zweien erscheinen in der Landschaft die beiden Künstler selbst, Leibl auf der Jagd, Sperl ihm nach den eben eingefallenen Hühnern deutend, den Hund dabei. Die anderen stellen herrliche landschaftliche Motive dar mit Figuren von Bäuerinnen bei der Arbeit. Eines zeigt einen Jäger mit Hund, durch die Landschaft schreitend. Vielleicht das allerbeste Bild aber, das sie gemeinsam malten, ist der „Birkhahnjäger“, eine wundervolle Moorlandschaft mit der kraftvollen Gestalt Leibls als Jäger darin, den vortrefflichen Perdrix zur Seite. Dieses Selbstporträt ist, nebenher bemerkt, das beste Bildnis, das von dem Künstler überhaupt existiert. Keine der mancherlei photographischen Aufnahmen erreicht auch nur annähernd diese Wahrheit. Dieses Bild war das letzte gemeinsame. Die Entrüstung Leibls darüber, dass das Ganze nur als s e i n Werk betrachtet wurde und dass ihn daraufhin eine Dame um Unterricht in der Landschaftsmalerei bat, war zu mächtig, als dass er sich fernerhin hätte entschliessen können, eine Verkennung des Freundes zu riskieren.

Diese gemeinsamen Bilder sind eine Offenbarung jener Künstlerfreundschaft, wie sie Bände nicht besser geben können.

Sperl aber, der nunmehrige Einsiedler von Kutterling, blickt in wehmutsvoller Erinnerung auf jene Zeit gemeinsamen Schaffens zurück. Seinen Trost mag das Bewusstsein bilden, einem der Besten aller Zeiten in selbsloser Treue verbunden gewesen zu sein.



G. F. KERSTING. APRIL 1826

EIN BRIEF

VON

GEORG FRIEDRICH KERSTING

Berlin d. 11. Okt. 1822.

Mein liebes gutes Weibchen!

Gestern früh um 4 Uhr bei immer heiterem Wetter traf ich glücklich und wohlbehalten ein...

Ich habe mich innig über den schönen grossen Bau gefreut und finde auch hier wieder, dass manchmal mehr räsonniert wird als man verantworten kann. Ich gestehe, dass ich in neuerer Zeit kein schöneres Gebäude entstehen sah. Es ist mit vieler Kraft gebauet und ist wahrhaft ein Berliner Schauspielhaus. Ich meine damit, dass ein solches öffentliches Gebäude der Nation angemessen sein muss, also in Dresden anders und in Wien wieder anders, dem Volke entsprechend, und in diesem Sinne gefällt es mir.

Es ist übrigens erfreulich, ein so überaus reges Leben in allen Zweigen der Künste und Wissenschaften zu bemerken.

Alle möglichen Produkte des deutschen Kunstfleisses zur öffentlichen Anschau ausgestellt, vom niedrigsten bis zum höchsten. Es ist gut und schön, dass der Theutsche einmal sieht, was der Theutsche im allgemeinen wirkt und schafft.. O! die schönen Maschinen, wie herrlich beurkundet sich hier der Verstand und Fleiss des Volkes. Es hat mich ungemein ergriffen, diesem ... Volke auch anzugehören.

Gott befohlen.

Dein Dich ewig liebender
G. Kersting.

Mitgeteilt von Walter Stengel.



CHRONIK

In der Denkschrift Bodes über die notwendigen Erweiterungs- und Neubauten der Museen ist eine wenig beachtete Anregung gegeben worden, die über den nächsten Zweck hinaus: das Berliner Museum für Völkerkunde zu entlasten, Beachtung verdient. Der Gefahr des Anwachsens der ethnologischen Sammlungen ins Ungemessene will Bode einerseits durch eine Scheidung in Schau- und Lehrabteilungen begegnen; als wirksamstes Mittel aber erscheint ihm eine grössere Berücksichtigung der Provinzialsammlungen auf dem Gebiete der heimischen Prähistorie und der deutschen Volkskunde. Er schreibt darüber folgende prinzipiell wertvollen Sätze:

„Auf die Ausbeutung des Bodens der einzelnen Provinzen Preussens sollte in Zukunft den öffentlichen Sammlungen der betreffenden Provinzen das erste Anrecht zustehen, wenn auch unter Teilnahme des Berliner Museums, dem ein Recht auf die Auswahl von typischen Funden zu belassen wäre. In den Provinzen haben die dort gefundenen und meist auch entstandenen Altertümer ihren gegebenen Platz; dort lässt sich auch der ausreichende Raum zu ihrer Aufstellung finden. Noch in höherem Grade gilt das gleiche von den Sammlungen für deutsche Volkskunde: diese sind wirklich lebensfähig und von wahrer Bedeutung nur in den Provinzen. Nur dort lässt sich in einem oder in einzelnen besonders charakteristischen und gut erhaltenen alten Bauernhäusern und gelegentlich auch in alten städtischen Bauten von der Kulturentwicklung der betreffenden Provinz ein geschlossenes, klares Bild geben. Ein grosses Zentral-Museum in Berlin würde dagegen notwendig zu einem unübersehbaren Konglomerat der zahlreichen charakteristischen Bauten der verschiedenen Provinzen und Landschaften anwachsen; es würde sich darin eine Überfülle der verschiedensten Trachten, Geräte, Werkzeuge u. s. w. zur Darlegung der Entwicklung des Handwerks, des Kostüms, des Hausrats, der Verkehrsmittel u. s. w. aufstapeln, für die schliesslich weder der Raum noch die Mittel zu beschaffen wären, und deren ausreichende Bewachung unmöglich sein würde. Auch würde eine solche Kolonie von museumsartigen Bauten innerhalb eines grossen Parkes, in dem sie allein zu denken wäre, den „Dörfern" und „Städten", wie sie die letzten Weltausstellungen gezeigt haben, bedenklich ähnlich werden und auf die Dauer weder die Schaulust noch gar das wissenschaftliche Interesse des Publikums fesseln können, was bei der Beschränkung auf die einzelnen Provinzen sehr wohl möglich ist. Eine Kräftigung und Vermehrung der provinzialen, städtischen und ähnlichen Museen nach dieser Richtung würde diese zugleich auf ihre Hauptaufgabe und eigentliche Bedeutung verstärkt hinweisen: auf das intensive Sammeln der Werke der

Kunst und Kultur der betreffenden Landschaft, wobei ihnen die berliner Zentral-Museen nicht durch Konkurrenz hinderlich sein, sondern fördernd zur Seite stehen sollten."

*

Mit Karl Gussow ist ein Maler von einst grossem Ruf gestorben, dessen Name der Gegenwart kaum noch etwas sagte. Ihm blieb nicht die bittere Empfindung erspart, seinen Ruhm sterben zu sehen. Erzeugt wurde dieser Ruhm durch eine gewisse weltmännische Haltung der Malerei bei gut bürgerlichem Gefühlsgehalt. Bei Spielhagens Schilderungen vom künstlerischen Berlin in den siebenziger und achtziger Jahren mag man an Gussow denken. Nach aussen ein Schein der grossen Welt, nach innen noch ein Rest Weissbierphilisterium. Künstlerische Lehre genoss Gussow in Weimar; bei demselben Maler, der eine Zeitlang auch Liebermanns Lehrer war: bei dem Belgier Pauwels. Aber während Liebermann zu den grossen Beeinflussern und Lehrern seines Lehrers vorzudringen verstand, erwarb Gussow sich von Pauwels nur eine achtbare Oberflächenkultur und den „Mut zum Naturalismus".

*

Anton von Werner hat sein Amt als Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler niedergelegt, nachdem er zwei Jahrzehnte autokratisch fast geherrscht hat. Der Künstler Anton von Werner wird dem Verein zu ersetzen sein. Schwerer schon der Organisator. Werners nicht gewöhnliche Geschicklichkeit, Beziehungen zu nützen und Macht zu usurpieren, hat einem untüchtigen, morschen Prinzip und dessen Vertretern lange Jahre hindurch Ansehen und Vorteile zu gewinnen und zu bewahren vermocht. Wenn die Gegenpartei, die das bessere Prinzip für sich hat, von einer ähnlich behenden, auf erreichbare Ziele gerichteten organisatorischen Energie geführt würde, hätte sie längst einen grossen äusseren Sieg errungen. In der Diplomatie war Werner all seinen Gegnern überlegen. Was hätte dieser Mann nicht leisten können, wenn er solche Fähigkeiten in den Dienst einer zukunftsstarken Kunstidee gestellt hätte! Jetzt ist am Ende die still wirkende Wahrheit doch stärker als ein listig gehäufter Machtbesitz und so wird Anton von Werner auch als Organisator entbehrlich.

Wer aber soll den Redner ersetzen! Es giebt keinen Ersatz; es sei denn, dass der Reichskanzler den Posten übernähme. Werner verstand sich auf den „Brustton der Überzeugung". Er konnte einen Pfarrer lehren. Von ihm hat ein hübsches Witzwort, dessen originale Lesart zu drastisch für Druckerschwärze ist, sehr anschaulich gesagt: wenn er auch ohne Arme geboren worden wäre, er hätte doch immer den grössten Mund gehabt.

*

Im Sezessionsgebäude wurden Resultate der „Studien-Ateliers für Malerei und Plastik" (Lewin–Funcke) gezeigt. Es war der richtige Ort, denn es sind entschiedene geistige Beziehungen zwischen diesem Institut und der Sezession vorhanden. Bei geschickter Leitung könnten die Ateliers vielleicht etwas wie eine Berliner Akademie Julian werden. Jetzt nimmt der für Berlin charakteristische ultrasezessionistische Feminismus noch zuviel Raum ein. Und es fehlt die einheitliche Korrektur. Freilich ist es nicht leicht, in Berlin die geeignete Persönlichkeit für ein Korrigieren zu finden, wie es den zum Teil schon selbständigen Künstlern, die in den Aktsälen zeichnen, von Nutzen werden kann. Der Korrektor müsste eine neutrale Künstlerindividualität sein; sehr reif und sicher und nicht zu persönlich.

Unter den ausgestellten Arbeiten war manches Gute; vor allem unter den Zeichnungen. Aber auch viel Manier und zwecklos pastoses Farbengeschmier war zu sehen. Den meisten hat es Corinth angethan. Besonders den modernen Weiblein, die der physischen Gewalt nun einmal, auch in der Kunst, nicht widerstehen können.

*

Unter den neuen Architekturen in Berlin sind das Warenhaus des Westens am Wittenbergplatz und das Weinhaus „Rheingold" in der Bellevuestrasse zu nennen. Das Warenhaus hat sehr solide Qualitäten. Es wäre im Aussern und Innern noch besser, wenn der als Mitarbeiter Lederers am hamburger Bismarckdenkmal bekannt gewordene Architekt Schaudt sich nicht einer bei dieser Gelegenheit sehr deplazierten Spiellust hingegeben hätte, wenn seine Einfachheit und Sachlichkeit nicht vielfach snobistisch anmuteten. Lehrreich ist dieser vom Platz aus bequem zu überschauende, von drei Strassen begrenzte Architekurkomplex als Beispiel, wie stark eine Grossstadtarchitektur zu wirken vermöchte, die immer einen ganzen Baublock von Miets- oder Geschäftshäusern als eine geschlossene Masse begreift. Das Rheingoldhaus von Bruno Schmitz zeigt das kräftige Talent des Denkmalkünstlers in einer neuen Entwicklung. Manches im Ausseren ist überraschend eindrucksvoll; im Innern verstimmt vielfach eine zwar ideenreiche aber auch gewaltsam moderne und plump phantastische Prunksucht. Erscheinung und Zweck des Gebäudes widersprechen sich zu drastisch. Nur in Berlin serviert man Achtzigpfennigportionen in Kathedralräumen.

*

Konkurrenzprojekte zur Umgestaltung des Pariser Platzes waren im Verkehrsmuseum ausgestellt. Von einer prinzipiellen Notwendigkeit, den Platz und das Brandenburger Thor zu verändern, konnten sie nicht überzeugen. Die beiden preisgekrönten Entwürfe von Möhrwing und von Reimer und Körte sind vernünftig, weil

sie das Vorhandene im Wesentlichen respektieren und nur die Seitengebäude thorartig durchbrechen. Aber selbst das ist am Ende nicht einmal nötig. Es handelt sich weniger um ein Architekturproblem als um eine Frage der Platzgestaltung. Wenn das eiserne Gitter am südlichen Wachtgebäude fällt (der Vorhof für die Wache könnte bequem an die Ostseite des Wachthauses verlegt werden), ist schon viel gewonnen. Dass der oft ausgesprochene Gedanke an eine Öffnung des Platzes absurd ist, hat diese Konkurrenz, bei der natürlich auch die üblichen papierenen Architekturphantasmen nicht fehlten, jedenfalls überzeugend bewiesen. Hoffentlich ist davon nie wieder die Rede.

❊

Die Gärtner scheinen durch ihre Profession einer Gehirnorganisation unterworfen, die für künstlerisches Empfinden unempfänglich macht. Der typischen deutschen Gärtnererscheinung glaubt man nur die Beschäftigung mit der Erde, nicht die mit dem Wunderwerke Blume. Mit dem herrlichsten Material der Natur weiss dieser unliebenswürdige Handwerker nur Dummheiten und Geschmacksroheiten zu machen. Eine „Bindekunstausstellung" bewies eben wieder in beschämender Weise, dass die von Lichtwark begonnene Propaganda kaum schon gewirkt hat. Das „Arrangement" beherrschte die ganze Veranstaltung. Es gab Blumenaufsätze auf Esstischen, die sich wie eine trennende Mauer über die Mitte zogen und kaum Platz für Teller und Bestecke liessen; es gab Vasen als Ostereier, Käfige mit lebenden Vögeln in einem Blumenhain, Wagen mit einem Taubengespann, Lyras, Paletten, Monogramme, Hasen, niederträchtig schlechte Statuetten in Blumengebüschen, Schwäne aus Veilchen, frische bronzierte Lorbeerblätter, kurz: den ganzen faulen Zauber der grossstädtischen Ladenfensterästhetik. Wie die Chinesen aus Reis die unglaublichsten Dinge verfertigen, so machen die Gärtner aus Blumen so ziemlich alles was es giebt, die Eigenwirkungen der herrlichen Einzelexemplare gedankenlos vernichtend. Und die gute Gesellschaft quittiert mit „Entzückend!" und „ach Gott, wie reizend!" Ein Japaner hätte ausgespuckt.

Wozu eigentlich die ganze, allegorisch verwegene Blumenbinderei? Ein geschmackvolles Publikum sollte sie einfach boykottieren. Der wohlerzogene Mensch bedarf keiner „Bindekunst". Blumen schön zusammenzustellen und anzuordnen, sollte stets Sache der Hausfrau, der Tochter und in gegebenem Falle auch die des Mannes sein. Der Kranzbinder aber hat, wenigstens wo der Kranz Dekorationsmittel sein soll, die Weisungen vom Architekten zu empfangen. (Wertheim lässt z. B. bei Kaisers Geburtstag die Bekränzung seiner Warenhäuser von Messel angeben.) Wenn der Gärtner mit dem Tapezierer einen Bund schliesst, wird das Resultat immer mehr oder weniger Vogelwiese.

Im Gegensatz zu dieser Geschmacksentartung leisten die Züchter recht Gutes. Es waren in dieser Veranstaltung sowie auch in der zu gleicher Zeit am Zoologischen Garten stattfindenden, ähnlich missratenen Blumenausstellung wundervolle Spielarten zu sehen. Allein über die Orchideenzucht liessen sich Seiten entzückter Beobachtungen mitteilen. Das Verdienst kommt aber in diesem Fall nicht den Gärtnern zu, sondern den grossen englischen, belgischen und auch deutschen Züchtern, die weniger von Handwerksinteressiertheit geleitet werden als von wissenschaftlichem Ehrgeiz.

❊

In der französischen Strasse möchte eine Bank ihre zu beiden Seiten der Strasse gelegenen Gebäude durch einen Schwibbogen mit Laufgang verbinden. Ein Modell ist am Ort seit langem aufgestellt. Es wirkt erfreulich; das ungewohnte Architekturmotiv unterbricht angenehm das langweilige Einerlei des Strassenbildes. Magistrat aber und Stadtverordnete können sich nicht entschliessen, die Bauerlaubnis zu geben; sie haben das unschuldige Architekturobjekt sogar zum Gegenstand eines Kompetenzstreites gemacht. Immer wieder muss man doch über die Art erstaunen, wie unsere Gemeindebeamten ihre Pflicht thun. Wenn ein Privatmann derartig unsachlich und eigensinnig arbeitete, müsste er bald Bankerott machen. Die letzten Jahre waren besonders schlimm: Potsdamer Brücke, Märchenbrunnen, Abbruch der Waisenhauskirche, Virchowdenkmal, Duldung der Denkmalsokkupation, Palais Redern, Potsdamerplatz u. s. w. Und dabei besitzt Berlin einen selten tüchtigen Mann als Stadtbaumeister. Was müssten wir in diesen schlimmen Tagen von Byzanz erst erleben, wenn das ziegelsteinerne System Blankenstein noch herrschte!

❊

Der Leser wird im vorigen Heft ärgerlich das im Inhaltsverzeichnis versprochene farbige Blatt nach einer Lithographie Lautrecs: „Begegnung im Moulin-rouge" gesucht haben. Es musste im letzten Augenblick fortbleiben, da der Kolorist sich seiner Arbeit nicht gewachsen zeigte. Auch ein Kapitel vaterländischer Kultur: in ganz Deutschland giebt es keine Anstalt, wo für gutes Geld eine künstlerisch tadellose Reproduktionsarbeit dieser Art zu haben ist. Bei dieser Gelegenheit sei gleich berichtigt, dass das Blatt auf Seite 271 Yvette Guilbert darstellt.

FÜNFTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. APRIL. AUSGABE AM VIERTEN MAI NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang V

Heft IX



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark



HARUNOBU, NEUJAHRSTÄNZERIN MIT AFFEN. FARBENHOLZSCHNITT SAMMLUNG HEYMEL

BERLINER [illegible]

[illegible]e Sommer[illegible] liner Secession [illegible] diesem Jahr einem [illegible] wo sich eine [illegible] Sippe mit herzl[illegible] ter Verwandte[illegible] lich verhe[illegible] [illegible]mten Senior [illegible] dem Ahnen, ein Hoch [illegible] [illegible]nen Jubel sind die M[illegible]

[illegible]e Geburtstag des [illegible] ist nicht [illegible] em deplacierten Hurra! geworden, [illegible] einer erfreulichen kleinen Sonder[illegible] [illegible] Werken Liebermann[illegible]. Und da sich [illegible]renden Kern [illegible] fast [illegible]ndern Mitglieder [illegible] (als [illegible] sind nur van Gogh und Rodin

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] das [illegible] das [illegible] wäre es besser, [illegible] spürten, Rivalen [illegible]

Man muss [illegible] dieser Ausstellung [illegible] und die Tri[illegible]



Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

BERLINER SECESSION

Die Sommerausstellung der Berliner Secessionisten gleicht in diesem Jahr einem Familientag, wo sich eine weitverzweigte Sippe mit herzlich geäusserter Verwandtenliebe und höflich verhehltem Verwandtenhass um den berühmten Senior schart. Onkel Lovis hat dem Alten, dem Ahnen, ein Hoch dargebracht und im allgemeinen Jubel sind die Misstöne verstummt.

Der sechzigste Geburtstag des Führers ist nicht nur Anlass zu diesem deplacierten Hurrah geworden, sondern auch zu einer erfreulichen kleinen Sonderausstellung von Werken Liebermanns. Und da sich um diesen bedeutenden Kern ausschliesslich fast Arbeiten der andern Mitglieder gruppieren (als berühmte Fremde sind nur van Gogh und Rodin zugegen), so erscheint die Veranstaltung nicht allein als eine speziell deutsche, ja, berlinische Kunstausstellung, sondern auch als ein Fazit des in einem Jahrzehnt Erreichten. Das Resultat giebt Grund genug zu stolzem Selbstgefühl; deutlich aber auch zeigt sich, durch die starke Betonung der Liebermannschen Lebensleistung, wieviel dieser Eine der Secession von je gewesen ist. Es ist so viel, dass die Vereinigung in Frage gestellt würde, wenn Liebermann morgen ausschiede. Ein Mitglied sogar hat sich öffentlich in diesem Sinn geäussert: die Secession — das ist Liebermann. So sehr aber diese Thatsache das gefeierte Geburtstagskind ehrt: für die Sache wäre es besser, wenn die Mitglieder den Ehrgeiz spürten, Rivalen ihres Führers zu werden,

Man muss sich vorstellen, wie der Eindruck dieser Ausstellung wäre, wenn Liebermanns Bilder und die Trübners, des süddeutschen Dioskuren,

fehlten. Auch dann bliebe des Ausgezeichneten noch viel; über die achtungswerteste Langweiligkeit könnte dann aber selbst die interessante Nuance Corinth nicht hinweghelfen. Nicht weil revolutionäre Sensationen fehlen, wäre die Ausstellung langweilig — wer die ersehnt, zählt überhaupt nicht als Kunstfreund —, sondern weil die übrig bleibenden Bilder der naiven Menschlichkeit des Betrachters nicht genug zu sagen haben. Liebermann wird seinen Genossen nicht so sehr durch sein grosses Talent gefährlich, als vielmehr durch eine menschliche Gefühlskraft, die Gegenstand und Betrachter unmittelbar in innige Beziehung zu bringen vermag.

Im vorigen Jahr hat Liebermann bei der Eröffnung der Ausstellung eine viel diskutierte Rede gehalten, die in dem Satz gipfelte: „Der Inhalt ist nichts, die Form ist alles". Eine nützliche Rede, sofern sie sich nach aussen, an das grosse Publikum wandte, an die nur das Greifbare glaubenden Vielzuvielen, deren Geistesträgheit jeder Versuch einer künstlerischen Synthese verdächtig ist. Aber ihr hätte eine andere folgen sollen, im vertrauten Zirkel zu den Künstlern gesprochen. Und dieses Mal hätte das Resume lauten müssen: „Verachtet nicht den Inhalt, unterschätzt nicht den Stoff! Wohl trachten wir als Künstler einzig nach der Form, die das sich vielfach Offenbarende der Erscheinung aus einem Punkte begreift, die das Zufällige notwendig und damit sittlich-schön macht; niemals aber kann diese Form uns gelingen, wenn sich Geist und Herz nicht zuerst liebend dem zufälligen Stoff hingeben, um im naiven Erleben das Geheimnis solcher Form, die zugleich persönlich und allgemein ist, zu finden. Hüten wir uns vor jedem Dogma und werden wir nicht Sklaven des Wortes Form, wie die gegen uns empörte Menge draussen in Ewigkeit Knecht des Stoffes ist."

Mit seinen eigenen Bildern hätte Liebermann diese Worte erläutern können. Ist der Inhalt in der That „nichts", warum ist die Kunst dieses Meisterschülers der Kunstgeschichte dann einem so eng begrenzten Motivengebiet und einem bestimmten Milieu, dem holländischen, verbunden? Warum gelang unserm Gottfried Keller die schöne Kunstform nur mit Hilfe des Schweizerischen? Warum brauchten Prinzen aus Genieland, wie Feuerbach und Marées, Italien? Warum endlich giebt es Spezialisten der Landschaft, des Porträts, des Stilllebens? Je bedingter ein Talent ist, desto sicherer reift es formal auch an einem bestimmten Stoff. Die primäre Arbeit des Künstlers besteht darin, das seiner Persönlichkeit gemässe Stoffgebiet zu suchen, wie das Samenkorn erst den rechten Boden finden muss, ehe es keimen kann. Liebermann wäre nicht geworden was er ist, und als was selbst seine früheren Lästerer ihn nun preisen, wenn er im Wald von Fontainebleau geblieben wäre. Aus eben denselben Gründen sollen ihm seine Jünger nicht nach Holland, nicht ins Dünengebiet folgen, wenn nicht innerer Zwang sie treibt. Wer nach dem Lande, wo die Zitronen blühen, nicht heisse Sehnsucht empfindet, kann nicht unsterblich davon singen. Der Künstler braucht die Passion für seinen Stoff, für den Inhalt.

Dass Liebermann diese Passion hat, zeigt die Ausstellung. Bilder wie das Altmännerhaus, die Nähschule, die Seilerbahn oder die beiden Reiterbilder haben nur darum schon jene undefinierbare Stimmung historischer Abgelagertheit, die die Bildflächen wie mit einem feinen Edelrost überzieht, weil Form und Inhalt darin eines durchs andere leben und zu vollkommenen Einheiten geworden sind. Und es ist nicht Zufall, dass die Kunst dieses Sensitiven, der im innersten Wesen schüchtern ist, den meisten Gefahren dort ausgesetzt ist, wo der Stoff nicht frei gewählt werden konnte, wo ein Auftrag das Sujet bestimmte. Auch dafür ist ein Beispiel zur Stelle. Der Vorbehalt, der hier vor einigen Monaten gegenüber dem damals noch unvollendeten Hamburger Gruppenbild gemacht werden musste, bleibt auch jetzt bestehen. Es giebt herrliche Teile in dem Bild. Glänzend gemalt ist, zum Beispiel, die dritte Figur von rechts oder der im Hintergrund sich vorbeugende alte Herr mit der Brille. Dem Ganzen aber fehlt das zwingend Räumliche, fehlt Grösse in der Gliederung und im Rhythmus. Die Figuren sind alle vom gleichen, sozusagen theoretischen Licht beleuchtet und wirken zum Teil modellern; und überall auch spürt man die nervöse Unsicherheit des Malers. Diese Unsicherheit bei aller Verve ist übrigens charakteristisch für Liebermann. Jedesmal ringt der Sechzigjährige wieder vor seinem Gegenstand um den Erfolg. Und das ist gut; denn das allein lässt ihn nie schlaff oder zum Routinier werden und erhält ihm die Naivität. Natürlich ist das Resultat immer noch ausserordentlich, auch wenn im wesentlichen die vierzigjährige Erfahrung in Augenblicken des Versagens hat aushelfen müssen. Dann giebt es „gute Malerei", nicht aber solche vollkommene Bilder wie die schon klassisch gewordenen, „Liebermanns".



M. LIEBERMANN, BILDNIS DES HERRN DIR. STERN



M. LIEBERMANN, JESUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN

Liebermann ist eben in der That ein Mann lebendiger Impressionen. Entweder es gelingt ihm gleich, oder alle Anstrengung ist vergebens — wenigstens am selben Tage. Gerade dieses Entweder — Oder aber ist das Zeichen ursprünglichster Künstlerschaft.

Von Denen neben Liebermann, die ein persönliches Verhältnis zu ihrem Stoff suchen und darum zur selbständigen Form gelangen, ist Corinth zu nennen. Dieser überraschend reich Begabte scheint endgültig die Lust am Ausstellungsbluff überwunden zu haben. Ihm wandelt sich, was sonst Glosse und



M. LIEBERMANN, PORTRÄT SEINER ELTERN



M. LIEBERMANN, DER HAMBURGISCHE PROFESSORENKONVENT

Parodie war, zum poetischen Einfall, und an Stelle des Chokierenden tritt der Versuch monumentaler Gestaltung. Im grossgefassten Porträt Rittners als Florian Geyer wird diese Monumentalität durch eine charakteristische Flatterigkeit der Pinselschrift freilich beeinträchtigt; eine sehr freundliche malerisch poetische, sonnig glitzernde Harmonie aber ist im „Urteil des Paris" erreicht worden. Der viel missbrauchte Stoff droht mit zwei Gefahren: einmal ist die akademisch hellenisierende Konvention zu vermeiden, und sodann die Trivialität, die dem Sujet glaubt genug gethan zu haben, wenn drei nackte Frauen und ein Mann ins Freilicht einer Landschaft gestellt und als Fleischimpression gemalt werden. Corinth hat beide Gefahren zu vermeiden gewusst. Er hat den Stoff mit der spöttisch heiteren Laune des Modernen begriffen — wer's nicht für erlaubt hält, denke an die genialische Vertroddelung des Griechentums durch Shakespeare in „Troilus und Cressida" —, hat mit Dehmelscher Phantasie und Liliencronischem Behagen aus Paris einen guten, schafigen Jungen, aus Venus ein unendlich gutmütig liebenswürdiges Hetärchen, das den Blöden zu den ersten Freuden der Liebe mütterlich fast einlädt, hat aus der ganzen repräsentativ erstarrten Mythe eine Canzonette, ein von Heineschem Witz glitzerndes Schelmenliedchen gemacht und es mit virtuoser Malkunst und derber Grazie, wenn auch ohne besondere Tiefe hingeschrieben. Mit diesem Bild beweist auch Corinth, dass Inhalte keineswegs gleichgültig sind, wenn sie richtig benutzt werden, dass sie vielmehr im gewissen Sinne die Voraussetzung für gute Kunst sind.

Wie in der Liebe, kommt es auch in der Kunst nur darauf an, zu thun, was man nicht lassen kann. Verfährt der Künstler so, dann zwingt er auch den Betrachter zu sich hinüber. Nur Überzeugung überzeugt. Vor den Bildern Slevogts hat man dieses Mal nicht das Gefühl, als hätte ein innerer Drang diesem Ernstesten unter seinen Genossen Stoff und Form bestimmt. Der Betrachter steht mit geteilten Gefühlen davor, weil keines ganz unmittelbaren Zwang ausübt, weil in allen aber doch ein heimliches, anonymes Leben ist, das suggestive Gewalt zu üben weiss. Slevogts Bilder machen stets den Eindruck, als hätten sie dem Maler konzentrierte



M. SLEVOGT, FASCHING



W. TRÜBNER, SCHLOSS HEMSBACH

Anstrengung gekostet. Was Corinth so leicht wird, das Konstruktive, damit quält Slevogt sich sorgenvoll ab. Er ist eine Natur, die nur denkend zu fühlen vermag. Sein sehr starkes Temperament erleidet sozusagen einen Zersetzungsprozess auf dem Wege vom Kopf zur Hand. Dieses Temperament ist nicht im Einzelnen, auch nicht im Ganzen nachzuweisen, und ist doch ohne Frage da. Zudem spürt man einen mächtigen Ehrgeiz der Leistung. Hinter allen Unvollkommenheiten der grossen Bilder steht ein ganzer Mensch, der es sich nicht leicht werden lässt und dessen Unzulänglichkeiten selbst so persönliche, charakteristische Prägung haben, dass ein Minderbegabter sogar die Fehler nicht nachmachen könnte. Von den diesjährigen Bildern wirkt der „Faschingsball" am unmittelbarsten. Leben und Bewegung einer Menge sind überzeugend zum Ausdruck gebracht.

Bedingt ist dieses Mal auch von Trübner zu sprechen. Nur die drei Landschaften sind seiner festgegründeten Reputation ganz würdig. Dass aber die vielen Pferde- und Reiterstudien der letzten Jahre zu einem Resultat geführt haben, wie das Reiterbildnis des Königs von Württemberg es darstellt, ist für den Künstler fast komprimittierend. Nach wenigen Jahrzehnten wird dieses im bedenklichen Sinne tadellose Bild fast so gleichgültig lassen, wie es heute ähnliche Sujets von Camphausen thun. Viel mehr ein echter Trübner ist das Bildnis des Bürgermeisters Mönckeberg; das für die Hamburger Kunsthalle gemalt worden ist. Die Kunst, womit das Schwarz der Kleidung gegeben ist, lässt an Monets berühmtes Damenporträt denken, das im Jahre 1901 in der Kantstrasse hing; die immer irgendwo durchbrechende, derbe Dekorationslust Trübners hat dann aber den Hintergrund, worin der bedeutend



W. TRÜBNER, BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS DR. MÖNCKEBERG



M. LIEBERMANN, JUDENSTRASSE IN AMSTERDAM

angelegte Kopf wie ein feuriger Farbenfleck glüht, verdorben. Schade, dass in unserer Bildniskunst so schwer die rechte Mitte gefunden wird! Es herrscht entweder die trockene Sachlichkeit der Wernerleute, die geistreiche Begriffszuspitzung der Lenbachgeister oder die Malmeisterlichkeit der Modernen, die aus Köpfen selbst nature morte macht. Selten nur gelingt in einem Meisterwerk eine so überzeugende Vereinigung aller notwendigen Elemente, wie sie Liebermann in seinem vorbildlichen, 1890 gemalten und ebenfalls ausgestellten Bildnis des Bürgermeisters Petersen gelungen ist. Der Begriff „gute Malerei" wird allgemach zu einer Gefahr. Das von Dora Hitz gemalte Porträt der Frau Hauptmann ist gewiss technisch sichere Malerei. Aber lieber als von einem kühn dahinfegenden Pinsel, als von starkem Können und klug arrangierendem Geschmack möchte man diese zarte Sylphidengrazie dieser Frau von naiv treuer oder von genial überlegener Objektivität dargestellt sehen. Entweder nur so, wie Veit die Freifrau von Bernus und Wasmann seine Braut oder so, wie Velasquez das „Weibliche Bildnis", das im Friedrich-Museum den Betrachter schmerzlich stark beinahe fasciniert, gemalt hat. Denn schliesslich — Verzeihung für diese michelhafte Weisheit! — ist die Malerei des Porträtierten wegen da. Wenn es der Kunst gelingt, das Modell, indem sie ihm dient, unsterblich zu machen: desto besser!

Viel von der sympathischen Solidität und stofflichen Liebe der Waldmüller oder Oldach hat Kalckreuth. Ohne eine starke Malernatur zu sein, siegt dieser wahre disziplinierte Geist über stärkere Talente; mit seiner reichen Gefühlskraft saugt er sich förmlich am Gegenstand fest und gewinnt so die ihm notwendigen Formelemente. Das Bildnis seiner Frau hat etwas nahezu peinlich Eindringliches, weil aus dem Modell die letzte Innerlichkeit mit vollem Empfinden und tiefem Verstehen hervorgeholt worden ist. Und das Bild „der Sommer"



L. CORINTH, RUDOLF RITTNER ALS FLORIAN GEYER



L. CORINTH, DAS URTEIL DES PARIS



TH. VON BROCKHUSEN, LANDSCHAFT

hat sogar Züge der Grossheit. Mag die Gestalt des jungen schwangeren Weibes, die wie ein Symbol der Fruchtbarkeit vor reifendem Korn schreitet, ihre Monumentalität der Milletschen Linie verdanken: dieses Werk aus zweiter Hand erscheint doch wie das eigentümliche Produkt eines treu sich versenkenden Geistes. Freilich: ein Schritt weiter, und die gefährliche Grenze ist überschritten, wo der Maler sich im Gegenstand und in den von diesem erweckten Gedanken zu verlieren beginnt. Eine Gefahr, der Thoma so oft erliegt. Es sind Thomasche Züge auch in Kalckreuths Art; doch es sind auch Liebermannsche darin. Und der Charakter ist es, der so Fremdartiges dann zu verschmelzen weiss.

Leistikow hat im Laufe der Zeit gelernt, die rechte Mitte zu halten. Seinem diesjährigen Bild „der Hafen" liegt ein sehr glückliches, fast denisartig romantisches Naturmotiv zugrunde; und dass der Maler sich in dieses aparte Phänomen mit hingegebenem Eifer verliebt hat, ist für die Qualität seines Bildes entscheidend geworden. Leistikow hat selten ein so schönes Werk geschaffen. Auch der „märkische See" strahlt das Gefühl, womit der Künstler die Natur umfasst hat, durch das Medium der Kunstform erquickend wieder aus.

Die Landschaftskunst Paul Baums hat das ihr gemässe Stoffgebiet zu finden gewusst. Und ein unmittelbarer Eindruck geht auch von einer Winterlandschaft Hagemeisters aus. Beide Maler leben in und mit dem, was sie darstellen. Baum nur in den Sommermonaten; Hagemeister, als Einsiedler und primitiver Mensch, in jeder Stunde des Jahres. „Wer Landschaften malt, muss sich aufhalten, wo die Landschaft ist; wer Prinzessinnen malt, muss dort sein, wo die Prinzessinnen sind." Das ist ein gutes Wort Hagemeisters. Er malt in Frost und Schnee im Freien, hier im Walde und dort am Seeufer; Baum lässt sich von früh bis spät auf den holländischen Wiesen die Sonne auf den Buckel zünden. So verwachsen beide in einer gewissen rustikalen Weise mit der Landschaft, und wenn die Resultate ihrer Arbeit auch ganz gewiss nicht das Grosse und Tiefe geben, so bieten sie doch ein selbständig Erlebtes. Und mehr als das kann selbst ein Gott nicht fordern. Weil er mehr als dies Beiden Stadtkind ist, kommt Ulrich Hübner, bei sehr glücklichen Anlagen, seinem Stoff im allgemeinen nicht so nahe.



M. LEISTIKOW, HAFEN

Doch ist ihm schon ein Winteraufenthalt in Travemünde von sichtbarem Nutzen geworden. Seine neuen Bilder beweisen, dass ihn die so hergestellte innigere Beziehung zur Natur einfacher und kräftiger gemacht hat.

Beckmann zwingt mit einigen neuen Bildern wieder stark zur Aufmerksamkeit. Doch erweist sich sein Wille auch wieder als eine noch recht unsympathische Energie. Die Hoffnungen, die vielfach auf ihn gesetzt werden, sind immer noch schlecht fundiert. Lessing hat zuerst beobachtet, dass der Schauspieler, der einen zornigen Gesichtsausdruck möglichst getreu einem wirklich Zornigen abzusehen und dann nachzuahmen trachtet, unwillkürlich selbst in eine zornige Stimmung gerät. Wie die Leidenschaft die Mienen verzerrt, so ruft die kaltgeübte leidenschaftliche Miene automatisch einen Reflex jener Leidenschaft hervor. Dem parallel erzeugt eine Naturanschauung, die erregendes Erlebnis ist, eine determinierte Technik, eine charakteristische Kunstform. Wird nun diese Technik, diese Form mit artistischem Kalkul von einem Schauspieler der Malerei angewandt, so stellt sich auch bei ihm ein Reflex jenes ursprünglich erlebten Naturgefühls ein. Diese Reflexwahrheit erschwert es nun ausserordentlich, neue Erscheinungen der Kunst gleich richtig zu werten. Auch Beckmann wird erst künftighin zu erweisen haben, ob er ein Wille oder nur ein Reflex, nur ein empfindlicher Resonator ist. Es war ja schon die Rede davon, als seine Kreuzigung bei Paul Cassirer ausgestellt war. Vielfach übrigens trifft man in dieser Ausstellung Bilder, die bereits im Winter in den Kunstsalons zu sehen waren. Diese Praxis sollte nicht Brauch werden.

Breyer ist einer jener Maler, die aufrichtig zu schätzen man nicht umhin kann, denen man sich immer wieder mit dem Gefühl zu nähern versucht, um immer auch wieder zurückgestossen zu werden. Über eine unsichtbare Scheidewand kommt er nie ganz hinweg. Dass er in Stilleben sein Intimstes giebt, ist nicht Zufall. Vor seinen Porträts spürt man zumeist den Mangel an Hingebung vor dem Wunder der lebendigen Erscheinung; die Liebe scheint wie ertrunken in einem sehr guten Malprinzip, im artistischen Respekt vor einer überlieferten Kunstform. Dieser Vorgang erscheint in der Secession wie ein Schicksal; in allen Sälen spürt man es. Vor den sehr achtbaren Porträts Leo von Königs, die diesen Künstler um einen bedeutenden Schritt entwickelt zeigen; vor dem Bildnis einer Frau mit zwei Kindern von Linde-Walther, das zu der Beobachtung Anlass giebt, dass Velasquez, durch ein bescheidenes



L. VON KALCKREUTH, SOMMER



M. BECKMANN, BILDNIS

Temperament gesehen, immer eine Art von Gari Melchers-Stil hervorbringt; oder vor Bildern Spiros, des geschickten Kopisten der „Olympia", und Bondys, die beide in Paris leben und aus den reichen Anregungen dieser Stadt allen Nutzen zu ziehen wissen, den kluge Einsicht aus dem genialen Beispiel zu gewinnen vermag. Heinrich Hübner ist mit einem Tulpenstilleben über seine bisherigen Leistungen hinausgegangen; Theo von Brockhusen führt sich sehr hoffnungsvoll und frisch mit einigen Landschaften ein, und Rudolf Tewes, ein junger Bremer und ebenfalls eine neue Erscheinung, macht durch ein Selbstporträt mit schüchterner Bravour auf sich aufmerksam.

Auf die Kunst der Künstler dieses Grades passt ein Wort Goethes, das in seiner „Italienischen Reise" steht: „Es ist weit mehr Positives, das heisst Lehrbares und Überlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt, und der mechanischen Vorteile, wodurch man die geistigsten Effekte — versteht sich, immer mit Geist — hervorbringen kann, sind sehr viele. Wenn man diese kleinen Kunstgriffe weiss, ist vieles ein Spiel, was nach Wunder was aussieht." Mehr noch passt diese schöne Anmerkung auf die Kunst der malenden Frauen. In einer besonders interessanten Weise hat Alice Trübner sich ein Lernbares der Kunst angeeignet. Ihre „Puppe im Glassturz" ist ein Beweis dafür, wie-

viel „Lernbares und Überlieferbares" speziell in der Kunst ihres Gatten enthalten ist. (Übrigens bestätigt das auch A. Lamm mit ein paar Landschaften.) Wie die Frau hier zum Verräter an ihrem Mann wird, indem sie dessen „männliche" Kunstformel täuschend anwendet und dem Publikum zeigt, wie's gemacht wird, das wirkt wie ein sehr graziöser und lehrreicher Scherz. —

Über die Plastik, für die ein brauchbarer Raum in dem neuen Hause nicht zur Verfügung steht und die darum unübersichtlich und wie zufällig im ganzen Hause verstreut ist, bleibt nicht viel zu sagen. Es fehlt fast ganz an persönlich bedeutenden Werken und es lässt sich nicht verhehlen, dass die deutsche Skulptur, die zur Zeit zwischen alten Konventionen und neuen Stilinstinkten unentschlossen schwankt, im allgemeinen auf einem toten Punkte angelangt ist. Tuaillon zeigt alle Vorzüge seines selten gründlich gebildeten Akademismus und seines lebendig starken Neurömertums in einer riesigen Gruppe „Herkules mit dem Stier". Kolbe erzwingt, vor allem mit der „Dekorativen Figur" und dem „Jungen Mädchen" starke Sympathie und fährt glücklich fort in einem ganz plastisch gerichteten Streben. Eine Überraschung bereitet allein E. Barlach mit zwei Terracotten: „Russische Bettler". Das starke Talent Barlachs als Plastiker und Zeichner war einem sehr kleinen Kreis längst bekannt; doch gab sich nie Gelegenheit, darauf hinzuweisen, weil dem Rastlosen, nach vielen Seiten zugleich Strebenden sehr selten nur etwas Reifes gelang. Diese Figuren geben nun endlich Hoffnung, dass sich aus dem Most ein edler Wein abklären will. Es ist ein bemerkenswertes ornamentales Formgefühl in diesen Figuren und eine mit überlegener Vereinfachung arbeitende Psychologie; es schwingt die Erschütterung des Künstlers vor seinem Stoff in den Bildwerken nach, und doch ist das menschliche Erlebnis zugleich zu einem künstlerischen Formerlebnis geworden. Die



U. HÜBNER, WINTERLANDSCHAFT



E. BARLACH, RUSSISCHER BETTLER

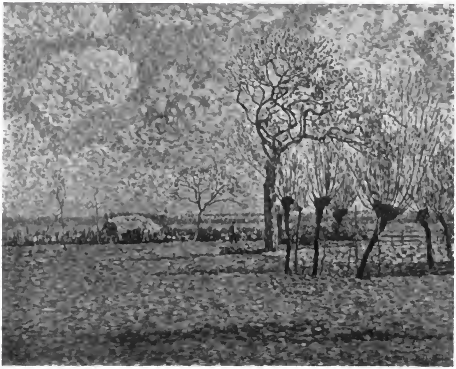
besondere Art dieser kleinen Figuren weist auf die Art japanischer Bronzen und auf die Plastiken Th. Th. Heines. Ein sozialer Charakteristiker steht dahinter und zugleich ein Dekorativer. Nach diesen Proben der Selbstzucht sind nun weitere schöne Früchte dieses im Sturm und Drang gereiften Könnens zu erwarten.

Die Leitung der Secession scheint dem Grundsatz zu huldigen: Die Form ist nichts, der Inhalt ist alles. Denn während die Qualität des Ausgestellten vortrefflich ist, lässt die Art der Darbietung auf vielen Punkten zu wünschen. Es ist zu wenig gethan, um das arg verbaute Haus gastfreundlich zu gestalten. Der Katalog ist betrübend sorglos hergestellt. Die Secession zählt den vortrefflichen Buchkünstler E. R. Weiss, der in diesem Jahr übrigens ausgezeichnete Stilleben ausgestellt hat, zu den Ihren. Warum überträgt sie diesem längst Erprobten nicht die Ausstattung des Buches. Warum sorgt sie nicht für einigermassen brauchbare Clichees; und warum bittet sie nicht einmal einen guten Stilisten — sie hat ja wertvolle literarische Verbindungen! — das Deutsch ihres Kataloges zu korrigieren. Siehe Seite 6. Und vielleicht wird auch noch soviel Phantasie unter den Mitgliedern aufzutreiben sein, dass jährlich ein neues Plakat gemacht werden kann. Heines Plakat ist ausgezeichnet; aber wie bei allen Heineschen Arbeiten ist sein karikierend gespitzter Witz nur für den Augenblick berechnet.

In vielen Dingen noch wäre der Organisation mehr Haltung zu empfehlen. Es gab der Reden



L. TUAILLON, HERKULES MIT DEM STIER



P. BAUM, LANDSCHAFT



K. HAGEMEISTER, TAUWETTER

diesmal zu viele; die Atteste über Ruhm und Unsterblichkeit sind gar zu laut ausgeteilt worden. Aber sei dem wie ihm wolle: Liebermann hat durch seine Lebensarbeit und durch sein Wirken für die Secession die Ovationen reichlich verdient, und mit lebhafter Herzlichkeit stimmen wir darum in den allgemeinen Beifall der alten und neuen Freunde ein.



G. KOLBE, DEKORATIVE FIGUR



HOKUSAI, PFERDCHENTANZ, FARBENHOLZSCHNITT — SAMML. A. W. HEYMEL

VON JAPANISCHEN TÄNZEN

VON

FRIEDRICH PERZYŃSKI

Der Tanz war von jeher ein Ornament des japanischen Lebens. Schon in der Mythologie spielt er seine Rolle. Usume, die pausbäckige, lächelnde Göttin, lockt mit einem Solotänzchen, das in einer frechen Kankanbewegung gipfelt, die ihrem Bruder zürnende Sonnengöttin aus dem Versteck und versöhnt so verfeindete Herzen.

Die Elemente des Tanzes stammen aus China und Korea, und sie haben sich in Japan ziemlich rein erhalten bis auf unsere Zeit, wie überhaupt dem Inselvolk als Konservator altasiatischer Sitten die Palme gebührt. Man bekommt einen Begriff des Wesens, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die körperliche Berührung, Küssen, Handreichen, Arm-in-Arm-Gehen in der Gesellschaft verpönt war, und jegliche Kunstform, vornehmlich die des Tanzes, eine Steigerung der Wirklichkeitserscheinung zum Idealtyp darzustellen hatte.

Gesellschaftstänze europäischer Art giebt es darum in Japan nicht. Für unsere alten Tänze mit den wohlklingenden Namen, aus denen uns das Parfüm einer die schöne Geste über alles schätzenden Zeit entgegenweht, bezeugte ein Japaner vielleicht ungeheucheltes Interesse, wenngleich er die Bewegung selbst als weichlich und den Sinn des Spiels als zu dürftig empfände. In den Worten des Abbé Arbeau*, der den Tanz als „praktisch" interpretiert, weil man sich vor der Hochzeit beriechen und erproben könne, ob der Atem gut und man nicht etwa nach epaule de mouton dufte, in dieser unverhüllten Interpretation des Cinquecento-Abbé läge indes für einen Japaner das Eingeständnis übelster Barbarei. Doch würde er Arbeaus Ausspruch, die ja auch ein „cortegiano" als eine Entgleisung empfinden musste, lieber und mit beson-

* die ich dem reichen Werke Bies entnehme.

derem Nachdruck auf unsere modernen Rundtänze anwenden, die in ihm Verwunderung, tiefinnere Heiterkeit und Respekt vor der Dauer und Monotonie einer so „sinnlosen" Veranstaltung auslösen.

Denn die Japaner tanzen Literatur. In den Volkstänzen überwiegt das lyrische, in den klassischen Tänzen das dramatisch-epische Element. Von den mimischen Tänzen der frühesten geschichtlichen Zeit leben heute noch Kagura- und Bugaku-Tanz; der von einem Koreaner um 600 n. Chr. in Japan eingeführte Gigaku-Tanz ist gestorben. Aus einem Erntetanz, der zuerst von Bauern, dann von Priestern ausgeführt wurde, entwickelten sich in-



HOKKEI, SCENE AUS DEN BUGAKU-TÄNZEN: SCHLAGBALLSPIEL, FARBENHOLZSCHNITT — BES.: E. ORLIK

folge starker chinesischer Befruchtung im 14. Jahrhundert die No-Spiele, die eine Art dramatischer Tanzspiele darstellen.

Musik und Gesang begleiteten diese ehrwürdigen Tänze. Eine wenig melodiöse, schrille und lärmende Musik, von Harfen, verschiedenen Trommeln und Flöten erzeugt, die eine Wonne für das Auge und eine Qual für das Ohr bilden. Doch gewöhnt es sich an diese Klänge, so empfindlich sie zuerst verletzen, und man wird bald gewahr, dass die bizarre Musik die Sprache der Glieder wirksam accentuiert.

Ich fühle mich wie in einem Kiefernwald, in dem mir aufgegeben wurde, die Nadeln der Bäume zu zählen, nun ich von dem Inhalt und dem übrigen Beiwerk der alten Tänze sprechen soll. Mythologische und historische Scenen und ästhetische Momente aus dem Leben wurden auf den Tempel- oder Palasttanzbühnen dargestellt von Mitgliedern berühmter Tänzer-Dynastien, deren Gesicht eine Maske schützte, wenn ein bekannter Typus der Geschichte oder Legende interpretiert wurde, deren schlanker Körper gehüllt war in die malerische, das Auge mit den höchsten sinnlichen Freuden ergötzende Hoftracht romanhafter Zeit. Die Hände sind selten frei; der Kagura-Tänzer ältester Epochen trägt einen Zweig der heiligen Sakaki-Pflanze, die jungen Mädchen, die noch heute in Nikko und Nara auf der Kagura-Bühne agieren, ein Schelleninstrument in der Hand. Auch der Fächer spielt, besonders bei den No-Tänzen, eine wichtige Rolle.

Hokusais Meisterschüler Hokkei hat auf einem Blatte von ungewöhnlichem Format ein Bugaku-

Tanzstück veranschaulicht. Auf dem Hofe vor dem Kaiserpalast (den man sich als eine Anreihung verschiedener niedriger tempelartiger Gebäude vorzustellen hat), erheben sich zwei Tanzbühnen, von rotlackiertem Geländer umgeben, mit sorgfältig geglättetem brokatbelegten Fussboden. In den den Hof umfriedigenden Wandelgängen ist für jede Bühne ein besonderes Orchester links und rechts untergebracht, von der hier nur die grosse Trommel der linken Kapelle und ihr Trommelschläger sichtbar wird. Die verschiedenen Bühnen und das doppelte Orchester symbolisieren die beiden Geschlechter; die mehr elegischen weichen Bewegungen nebst der zarteren Musik der rechten Seite das weibliche, die herbere Formen aufweisenden Aufführungen der linken Abteilung das männliche Prinzip. Die vier Tänzer, angethan mit dem reichen Schleppkleid der Fujiwarazeit, vollführen das Schlagballspiel.

Die Art, wie sie es thun, wird als Tanz aufgefasst. Die Hofrobe (von deren Farbenpracht Hokkeis Holzschnitt nur eine unvollkommene Vorstellung giebt) erfordert ein sicheres, trainiertes Schreiten; die Wendungen haben mit einem eleganten Elan zu erfolgen. Jede Bewegung des Schlägers zusammen mit Arm- und Körperumriss enthalte eine Linienkantilene, oder eine Sünde gegen die Gesetze des schönen Stils ist begangen.

Dieser Abschnitt des Bugaku-Tanzes wird ohne Masken gespielt. Er zeigt ein Stück Sittengeschichte, und die Typen sind gleichgiltig. Die Anknüpfung an eine bestimmte Persönlichkeit oder ein Begebnis der Geschichte führt zur Anlegung der Maske; beispielsweise der auf der „männlichen" Seite aufgeführte Ryowo-Tanz, der von den Unterthanen des chinesischen Königs Ryowo zu dessen Ehren komponiert wurde. Es heisst, König Ryowo trug im Kampfe stets eine Maske, und darum tanzt der Tänzer den Einzug des siegreichen Königs in seine Stadt mit einer drachenköpfigen Maske (ryo kann auch „Drachen" gelesen werden).

Scenen von ähnlichem, nur noch komplizierteren Inhalt bilden auch das Repertoir der No-Bühne. Die No-Aufführungen sind häufig mit



STIL DES MORONOBU, GENROKU-TANZ, FARB. TUSCHZEICHNUNG — SAMML. HEYMEL



HARUNOBU, HERBSTSERENADE, FARBENHOLZSCHNITT SAMML. HEYMEL

unseren Opern verglichen worden, weil die in Monologen und Dialogen gesprochenen und gesungenen Worte, denen alte, schwerverständliche Texte zugrunde gelegt werden, durch den rechts hockenden Chor und das im Hintergrunde meist aus vier Mann bestehende Orchester begleitet oder ergänzt werden. Korins leise karrikierende Tuschskizze giebt einen Ausschnitt der No-Bühne (des einzigen Theaters, das von der Nobilità besucht wurde). Es ist ein Shimai, eine kostümlose Probe; die Tracht der Musikanten und des Tänzers sind Alltagskostüme der Genroku-Zeit. Das Orchester spielt molto agitato; die Pauke dröhnt; am anderen Ende quinkeliert die Flöte; in der Mitte werden Tsuzumi und Odo (die „milde" und die „harte" Handtrommel) mit einem Furor bearbeitet, dass es in den Eingeweiden der Zuhörer zu zwicken beginnt, zumal wenn der Trommelschläger in kurzen Intervallen mit gellenden A-i Lauten pointiert.

In Wirklichkeit ist die Geste des Musikanten etwas gemessener, Würde atmen auch sie, wie der Chor und die Akteure. Bald teilt sich der tiefe Ernst, der die No-Spieler und die aristokratischen Zuschauer in den wappengeschmückten, leise raschelnden Seidenroben beherrscht, dem anfänglich lächelnden Europäer mit. Er fühlt, dass hier eine vielleicht bizarre, doch an die edelsten Instinkte eines alten Kulturvolkes sich wendende Kunst geübt wird, eine Kunst voller bewusster Naivetät, von einer fast beengenden Grösse des Stils. Wenn der Held des Spiels unter dem Klang der Trommeln und Flöte hinter dem schweren Brokatvorhang des Garderobezimmers hervortritt und die sog. Schwebebrücke, einen bedeckten Verbindungs-




KORIN, NO-TANZPROBE (SHIMAI)
AUS DEM BUCHE: KORIN GWAFU, IM BESITZE DES AUTORS

gang zur Bühne, und diese selbst bis an die Brüstung abschreitet, mit einer unnachahmlichen Grandezza und einem dumpfen Widerhall des spiegelglatten Bodens (unter dem hohle Thongefässe als Schallverstärker aufgehängt sind), wenn er sich wendet und den Arm mit dem gefalteten Fächer in halber Beugung ausstreckt und dann einen Augenblick verharrt, gewahrt man, dass Körper und Kopfhaltung mitsamt der Kleidung (es ist stets der himmlischste Brokat) ein Porträt ergeben, dessen Auflösung die hölzerne Maske bildet. Je länger man den durch die weissen Tabi (engen Knöchelsocken) scharf accentuierten Bewegungen dieses eingesichtigen Wesens folgt, desto unheimlicher tritt der in seinem individuellsten Ausdruck vom Maskenschnitzer erfasste Typus vor unsere Seele. Kein guter No-Spieler fällt aus dem Rahmen seiner ihm von der Maske vorgezeichneten Rolle mit irgend einer Bewegung, die nur anzudeuten hat und vom Zuschauer in vollendete Aktion übersetzt werden muss. Man weint nicht, sondern bringt nur die Hand in elegantem Bogen den Augen nahe. Oder ein Durchschreiten der Bühne mit mählich wachsendem Donner stampfender (fast ist dieses Wort zu roh) Füsse bedeutet eifersüchtige Erregung.

Einem Menschen mit feinen Sinnen geben diese No-Spiele, in die oft schwerdeutbare Tänze eingelegt werden, unvergessliche Erinnerungen. Die schlichte niedrige Bühne und ihr edelgemasertes Holzwerk, der Mangel an Dekorationen (nur die hintere feste Wand der auf drei Seiten offenen Notanzhalle ist mit einer breitverzweigten Kiefer in wuchtigem Stil bemalt), die klassische Naivetät, mit der Choristen und Musikanten in schönfarbigen Festgewändern auf der Bühne postiert sind, die Schauspieler selbst in Brokatkostümen, deren Töne sich steigern wie die Strophen eines hinreissenden Gedichts, in beseelten Attituden, in einer jahrhundertelang gepflegten Gliedersprache, die wundervoll selbstverständliche Kunst des Maskentragens, dieser Masken von langsam erwachendem und eine Katastrophe des Menschenlebens voll ausschöpfendem Ausdruck, wie ihn nur eine Meisterhand aus totem Holz hervorzaubern kann — hat sich hier nicht alles zu einem wiedererstandenen Hellas vereinigt?

*

Die Zahl der Volkstänze ist Legion. Ihre Mannigfaltigkeit haben vornehmlich die Holzschneider, die getreuen und liebenswürdigen Chronisten des Tokugawa-Régime, auf reizenden Blättern geschildert. Viele dieser Tänze scheinen undiszipliniert und wenig mehr als ein elegantes Hüpfen; Kopf, Hals, Oberkörper und Hände übernehmen die sprechenden Funktionen. Nirgendwo ein bacchantisches Rasen; selbst die Spielwut einer so ausgelassenen Zeit wie der Genroku-Ära (um

1700) übersetzt der Künstler unserer Tuschzeichnung, der Moronobu stilistisch sehr nahesteht, in massvolle Fröhlichkeit. Es tanzen weniger die Beine als die in schönen Wellen dahinfliessenden Umrisslinien der Körper, und wie der Tanz durch sekundäre Faktoren ausgedrückt wird, so auch die Musik. Sie liegt im Fassen der Flöte, in der reizenden Halbmond-Architektur des vornehmen Jünglingskörpers, der bei Harunobu seiner Geliebten eine Serenade bringt. (Darf man vor diesem köstlich zarten und distinguierten Blatte an den Ausspruch eines „besseren" Kenners der japanischen Kunst erinnern, der die Holzschnittkunst des Inselreiches scharfäugig und aller Musen Gaben teilhaftig mit unserer Ansichtspostkarten-Industrie vergleicht? Der Herr heisst Münsterberg.)

Allerhand Attribute (Fächer, Pferdchen, Blumenzweige, Schwerter, die breiten Basthüte u. ä.) schaffen reizvolle Variationen des Einzel- oder Gruppentanzes, bei denen jede Figur ein Einzelglied bildet; und dann auch die Dekorationen, wie beim Tanz des Laternenfestes oder bei dem schönsten der heute in Japan aufgeführten Tänze, dem zur Feier der Kirschblüte alljährlich in Kyoto abgehaltenen Miyako Odori.

In einer Tanzschule empfangen die jungen Geishas jahrelang Unterricht in eleganter und beziehungsreicher Bewegung, und wenn sie den ganzen lyrischen Tanzkanon kennen, dürfen sie sich zur Kirschblütenzeit in dem aus schönem Holze gezimmerten Tanzhaus in der Hanamikoji, einer Strasse in der Nähe des Maruyama-Parkes von Kyoto, produzieren. Zu beiden Seiten der Bühne, auf Estraden, sitzen Sängerinnen und Musikantinnen, ein reizender Flor gleichgekleideter junger Mädchen mit den kleinsten Händen der Welt. Unter den Estraden und auf der Bühne selbst schreiten dann die Geishas einher, bunt und doch gedämpft gekleidet wie Japans Blumen, bewegen taktgerecht Schultern, Hände und Blütenstrauss oder Fächer und führen ein wundersames lyrisches Ballet auf, im poetischen Flackerlicht unzähliger Lampions, mit den koketten Farben ihrer kunstvoll abgestimmten Gewänder, mit andeutendem Heben und Senken der Schultern und einer geheimnisvollen Sprache der Hände. Ob nun „Wasser-



SHUNYEI, TANZBEWEGUNG DES SCHAUSPIELERS NAKAMURA KINZO IN EINER WEIBLICHEN ROLLE SAMML. HEYMEL

fall“ oder „Ahornröte“, die Zeit der Kirschblüten oder ein Tempelfest in Uji getanzt wird, und die lyrischen Empfindungen eines schönheitstrunkenen Japaners noch dazu, das Ganze ist, zumal in der unmittelbaren Nähe eines fackelbeleuchteten Parkes voller blütenübersäter Kirschbäume, ein entzückend poetischer Traum.

Das Volk selbst freilich durchbricht an den Matsuri-Tagen, den Tempelfesten, oft die Schranken der von japanischen Castigliones diktierten und auch von Geishas geübten massvollen Bewegung. Wenn im Sommer an den Gion-Festen die schweren Götterladen in feierlicher Prozession von hunderten von jungen Leuten, die mit nicht viel mehr als Hemd und weissen Schläfenbinden angethan sind, durch die Strassen Kyotos getragen werden, wenn beim rhythmischen „joissa joissa“ Schreien der auf den leichten Schultern schwankende Götterschrein, der die Erde nicht berühren darf, freudespendend in sanften Wellenbewegungen weiter und weiter gleitet, packt eine seltsame Erregung auch den Zuschauer, und er versteht den Rausch dieser in wildem Rhythmus dahinstürmenden Prozession: Dionysos zieht triumphierend durch eine kunstgebändigte Stadt.



HOKKEI, NO-TANZ-SCENE STÄDT. MUSEUM IN BREMEN



BRIEFE VON HANS VON MARÉES

MITGETEILT VON

ROBERT GRAF

In einem über Hans von Marees gehaltenen Vortrage wurde die damals durchaus nicht unwahrscheinliche Vermutung ausgesprochen, er habe nie geliebt. Dem war nicht so. Gott sei Dank, möchte ich hinzufügen. Im folgenden veröffentliche ich fünfzehn an eine Dame* der vornehmsten Wiener Gesellschaft gerichtete Briefe,** aus denen selbst im Auszuge, mehr noch aus den nicht mitgeteilten Stellen, die einfache grosse Liebe eines vornehmen, starken und immer wieder unschuldigen Herzens spricht. Und so können wir die Worte Pidolls, Marees sei in seiner künstlerischen Gesinnung gross und rein gewesen, wohl auf sein Herz und seine ganze Persönlichkeit ausdehnen.

Allerdings ist diese Neigung etwas einseitig Beschränktes geblieben, ähnlich einem zur gegebenen Zeit selbst entflammten Feuerwerke, das ohne eine fremde Glut zu entzünden, sich fast ungesehen in weiter Ferne verzehrt. Ob die vom Himmel wieder herabgestürzten Funken jemals ganz erloschen sind?

Nähere Angaben zu machen, ist mir nicht erlaubt; ich halte es auch für überflüssig. Einmal mag immerhin der Augenblick kommen, in dem der allmächtige Genius einen Frauennamen in die Unsterblichkeit emporrettet. —

Marees kam in der Frauenbeurteilung zum Teil vielleicht von Schopenhauer; und seine nun

* Damals noch Mädchen, reizend in fröhlicher Jugendfrische, selbst ein wenig Malerin.

** Eine sehr grosse Anzahl ist vernichtet worden oder in Verlust geraten.

folgende Wandlung und Entwicklung zu beobachten, ist interessant. Anfänglich nennt er „die Wesen ohne Schnurrbart" Sirenen. Das Wort „Dame"* hat bei ihm nicht die allerbeste Bedeutung; am 19. September 1873 schreibt er, dass die Damen die Männer gewöhnlich nur von Leistung und Arbeit abhalten und im vorletzten Schreiben meint er, der Künstler müsse von einer liebenden und geliebten Frau verlangen, dass sie ihn in der Liebe zu seinem Berufe und zu dessen Ausübung unterstützt, nicht aber darin hindert, was bei den meisten Damen zu befürchten wäre. Vom neunten Briefe an — das Wort soll zum erstenmal in der Sixtinischen Kapelle gefallen sein —, wird ihm die angebetete Gestalt zu einer Art von Doppelwesen, das ihm zuweilen als Pallas Athene, der heldenbeschützenden Göttin, zuweilen in ihrer Wirklichkeit gegenübertritt. Und es ist, trotz der immer wiederkehrenden scherzhaften Wendungen, genug Ernst dabei. Die Sirenen verschwinden, ihr klingender Strand taucht wieder ins Meer hinab; wenigstens wird die „carissima e simpatichissima scolare" nicht mehr zu ihnen gerechnet, ja, als Pallas schützt sie sogar vor solchen Gefahren, wie einst den göttlichen Odysseus.

Ich glaube, dass die meisten grossen Männer, Napoleon und Bismarck zum Beispiel, zu den Künstlern zu rechnen sind, weil ihre Aussprüche das verborgene Wesen der Dinge treffen, erhellen und offenbaren. Die Persönlichkeit ist eben in allem alles. Auch meine ich, dass Marées in seinen schnell hingeschriebenen, nicht abgewogenen Briefen durch die Erkenntniss des Wesentlichen, durch Anschaulichkeit und Phantasie sich künstlerisch wirksamer erweist als unzählige Schriftsteller. Wie richtig ist die Beschreibung der nächtlichen Seefahrt nach Sorrent, wie wirklich erscheint die Bacchusphantasie des XI. Briefes, wie scharf und hell ist der Spiegel, worin er nachdenkend sich selbst erblickt. Und herrlich ist das Wort an die vom Auge und Herzen Erwählte: „Seien Sie ganz Sie selbst, auch gegen mich!"

Eine malerische Vorstellung ist es, wenn er sich nach den beiden zarten Händen erkundigt, denen er gern die herrlichsten Rosen einfügen möchte.

An Datierungen gewinnen wir Einiges. So Beginn und Vollendung der Neapeler Fresken (I. Freitag 18. VII. 1873: „Morgen beginnt die Arbeit an den Mauern" und im IV. berichtet er den Abschluss); wir hören vom florentinischen Kloster, von Rom und Ischia. Im ersten Schreiben findet sich, wohl auf Wunsch der jugendlichen Malerin, eine kurze Anleitung zu einer naiven Erlernung der Malerei, die er im folgenden als „seine schöne Fleckentheorie" bezeichnet. Das scheint mit der Art von der Pidoll berichtet im Widerspruch zu sein: wir müssen aber einerseits bedenken, dass es sich um eine Vorschule handelt und andrerseits, dass über die Farbenbehandlung des Meisters noch lange nicht das letzte Wort geschrieben ist. Wir brauchen nur an seine Gewohnheit, die Figuren im freien Himmelslichte darzustellen oder an seine Ansichten über Farbe, Licht und Schatten zu denken. Das ist eben an ihm wunderbar: wie er uralten Kunstgesetzen die malerische Freiheit einer neuen Zeit vereint.

Marées ist ganz er selbst geworden. Den Abschluss seines Werkes bilden die Existenzbilder der aetas aurea, die man als stimmungsvolle Monumentalmalerei, oder als monumentale Stimmungsbilder* bezeichen kann. Viele von ihnen wirken wirklich wie der Künstler es wollte: „beruhigend, wie nach dem Tage das Abendsonnenlicht".** Seine Gestalten werden seine eigensten Gebilde; sie sind wie Mitglieder einer mächtigen, weitverzweigten Familie, man könnte von einer geschlossenen, dem grossen Kunstreiche angehörenden Sippe sprechen.***

Wir wollen Sorge tragen, wie es der Meister in diesen Briefen ausspricht, die vorzüglichsten Seiten der Kunstwerke zu erkennen, statt der mangelhaften, dann wird uns vor seinen Bildern jene schöne stille Musik zu ertönen scheinen, von der Wölfflin geschrieben hat.

* Schopenhauer: „Die eigentliche europäische Dame ist ein Wesen, welches nicht existieren sollte."

* Was die „Stimmung" betrifft, so scheinen einige Werke der mittleren Periode unter dem Einfluss von Giorgione, oder wenn man will von Giorgione-Tizian entstanden zu sein. Ich verweise auf: Römische Vigna, römische Landschaft (gemalt 1870–71), nackte Gestalten (gemalt 1874), Ekloge (nach 1875). Allerdings sind sie mir nur aus Reproduktionen bekannt.

** Bei Fiedler.

*** Das eigene Gesicht des Künstlers war wohl häufig massgebend.



I diavoli tengono sempre una buonissima memoria specialmente quando s'incontrano con angeli: anche che siano angeli di giorno a giorno.

I.

Neapel, 18. Juli 1873.

. . . — Sie müssten eigentlich wissen, dass ich Versprechen selten halte, mich aber hie und da bemühe, mehr zu leisten, als ich verspreche. Bei einer gewissen Fähigkeit, mich in die Lage Anderer hineinzudenken, ist es ein Zug meines guten Herzens, dass ich Ihnen bisher nicht wissentlich Langweile bereitet habe. Doch kein Mensch entgeht seinem Schicksale und selbst Sie nicht. So hören Sie denn! Die erste Bedingung, um in einer Kunst etwas Gutes zu leisten, ist der Takt. Hier stehe ich nun schon da wie Faust. Denn um zu erklären und deutlich zu machen, was ich damit meine, müsste ich schriftlich viele, viele Seiten ausfüllen, wobei dann allerdings sich auch herausstellen würde, dass eben dieser Takt die erste und auch die letzte Bedingung zu allem künstlerischen Treiben in sich schliesst. Ist man sich nahe, so bieten sich tausend Gelegenheiten dar, die Einem den Ausdruck der eigenen Gesinnung und Meinung erleichtern; und auch wenn man lange zusammengelebt, kann Einer dem Andern mit wenig Worten viel sagen, doch so auf Distanze zu wirken, befällt mich doch bei meiner mangelhaften Ausdrucksweise eine gewisse Furcht, missverstanden zu werden. Und zumal bei einer Kunst, die Dinge sagen soll, für die keine Worte gemacht sind. Bei der grössten Achtung für Ihre Auffassungskraft. Indessen erscheint es mir ganz richtig, dass Sie jetzt ein Stillleben malen. Ich mache Sie piccola pittrice (verzeihen Sie diese Interjection) darauf aufmerksam, dass Sie dabei niemals einen Gegenstand für sich betrachten, sondern stets beobachten, wie sich derselbe zu seiner Umgebung verhält, sei es nun in seiner Begrenzung, d. h. Form, oder auch in der Farbe. Wenn Sie sich das zur Gewohnheit machen, so werden Sie bald dahinter kommen, dass man rund malen kann ohne zu modellieren. Unser Auge nimmt zunächst in der Natur nur verschieden begrenzte und gefärbte Flecken wahr und nur unsere Erfahrung und unser Wissen lassen uns auch die ganzen Gegenstände erkennen. Schon die blosse naive Nachahmung dieser Flecken bringt stets eine gewisse Täuschung hervor. Davon würde ich an Ihrer Stelle ausgehen, weil Sie auf diese Weise zuerst dazu kommen, die Mittel, mit denen man nachahmt, zu beherrschen. Ganz falsch ist es, sich die Manier, die Handgriffe eines Andern anzugewöhnen, weil man sich damit einen Block zwischen die Augen und die Natur, der besten Meisterin setzt. Es versteht sich ganz von selbst, dass auf diese Weise kein erschöpfendes Bild gemalt wird, doch wollen wir heute bei diesem Punkte stehen bleiben, weil sich dann nach und nach aus diesem rohen Block etwas Feines herausmeisseln lässt. Es kommt auch darauf an, ob Sie an das, was ich sage, glauben können: das ist eine conditio sine qua non. Also denn nach dem italienischen Sprichwort chi va piano arriva sano, wer langsam geht, erreicht sein Ziel gesund. Wenn Sie sich auch mit Blumen befassen möchten, so würden Sie um so mehr himmlische Kränze durchs irdische Leben flechten und weben. Doch ich bin des trocknen Tones nun endlich satt, möcht einmal wieder den Teufel spielen. Nein, haben Sie keine Angst, die Hitze, wenn auch Teufelselement, macht mich dazu unfähig. Ich fühle mich ganz Mareesel. Freuen Sie sich, dass Sie Gebirgsluft athmen können. — Um der Hitze einer Nacht zu entgehen, kam ich neulich auf den Einfall, um Mitternacht auf einem kleinen Kahne nach Sorrent zu fahren, doch da machte ich die Erfah-

rung, dass zur Nacht es zur See noch heisser ist als auf dem Lande. Aber es war doch eine der reizendsten Nächte, die ich erlebt habe. Die See spiegelglatt, der hellste Vollmond, dazu noch später Frau Venus, die strahlend die rauchige Werkstätte ihres Herrn Gemahls verliess und sich im Meere spiegelte. Nur hie und da strich geisterhaft ein Fischerkahn bei uns vorüber; bis sich endlich ein frischer Wind erhob, der das Meer gleich schwarz erscheinen liess, auf dem wir dann mit aufgezogenen Segeln uns schnell unserem Ziele näherten und mit der aufgehenden Sonne erreichten. Sorrent mit seinen Gärten ist schon ein kleines Paradies, wenn ich Zeit hätte, führe ich jede Woche hin. Es sind keine Sirenen dort, aber ein Gasthof nennt sich zu den Sirenen und solche könnten wohl da einmal ihr Quartier aufschlagen. — . . .

Der Schluss, der leider ein wenig verfrühte Ihres Briefes hat mich bewogen, Sie in den Teufelsorden aufzunehmen, und zwar verdienen Sie einen verteufelt hohen Rang in demselben. Also carina diavoletta oder diavoletta carina, als solche werden Sie zur Zeit der festlichen Aufnahme Ihr Diplom empfangen. — . . .

(Unterschrift) Der arme, jetzt ein wenig gebratene Teufel, Maresele genannt.

II.

Neapel, den 9. Sept. 1873.

Gestern Abend wurde ich durch ein verteufeltes Kunstwerk überrascht. Es ist schwer zu sagen, ob die glückliche Wahl des Gegenstandes oder die Conzeption und Verarbeitung mehr zu loben ist. Nun, in meine Hände gelangt, wird es demselben an einem würdigen Platze nicht fehlen. Hoffentlich und anscheinend hat meine schöne Fleckentheorie Wurzel gefasst.

Indess soll ich wohl die gestellte Frage unverzüglich beantworten? Fast möchte ich mich weigern und darin Ihrem teuren Beispiele folgen. Ist das recht, so gut gemeinte Fragen, wie die meinen, unbeantwortet zu lassen?

Doch ich will Ihren allerhöchsten Unwillen nicht erregen, und meinem Naturell folgend, ganz zahm und artig folgen.

Erstens also habe ich vor 3 Wochen eine Fortsetzung zu meinem ersten höchst erbaulichen Kunstschreiben verfertigt, aber allerdings dieselbe, zunächst aus Zerstreutheit, statt abzusenden, in der Tasche mit herumgetragen, ein Los, das meinen Schriften häufig genug zufällt. Zweitens folgt hier eine Beschreibung meines täglichen Lebens. Wie die meisten Menschenkinder stehe ich morgens auf. Ohne weiteren Verzug, als den Genuss von etwas gefrorener Limonade, gehe ich an die Arbeit. Zuerst also den Arbeitern ihre Tagesarbeit bestimmen, das heisst, die Grösse des Stückes Mauer angeben, das ich bemalen will. Dann wird einige Stunden nach dem Modell in Oel gemalt und zwar in der grössten Eile; dann ist der Grund präpariert, und da muss nun oft kolossal viel an einem Tage zusammengearbeitet werden, bei welcher Gelegenheit nicht nur Kopf und Hand, sondern auch der ganze Körper in Anspruch genommen wird, da man oft recht verzweifelte Stellungen einnehmen muss. Bei einer solchen Geistesgegenwart verlangenden Arbeit vergisst man zwar selbst die erdrückendste Hitze, aber ist der Abend herangenaht, so ist man auch zu allem unfähig. Dann lass ich mich höchstens von einer Leib und Seele erschütternden Carosetta zum kleinen Hafen hinfahren und mir von der See den Rest geben. Die Seeluft setzt Einen dann wenigstens in Stand, sein Souper mit einigem Behagen zu halten; schlecht gespielte Strauss'sche Walzer, korallenfeilbietende Hausierer, scheussliche Moden noch übertreibende Neapolitanerinnen treiben einen dem Lager zu, wo Freund Morpheus von summenden, stechenden Janzaren nur zu bald vertrieben wird. So geht es seit sechs Wochen Tag für Tag. Ist es da ein Wunder, wenn zuletzt statt eines Menschen oder auch Teufels nur ein dünner Sommerfaden übrig bleibt, mit dem wenig abzuspinnen ist? . . . —

III.

Neapel, 19. Sept. 1873.

. . . — Wenn ich sicher wäre, dass die Wesen ohne Schnurrbart so verschwiegen wären, wie die mit, so würde ich Ihnen jetzt sehr — sehr viel zu sagen haben. Doch wollen wir jetzt einmal zuerst mit Ihnen beginnen, in Parenthese, an meine barsche Manier müssen Sie sich nun schon gewöhnen. Wenn Sie zufrieden mit sich wären, so wäre auch alle Hoffnung verloren, denn das müssen Sie wissen, dass der Künstlerstand der wahre Stand der Unzufriedenheit mit sich ist. Je weiter man gelangt, desto grössere Ansprüche stellt man an sich: das alte Sprichwort: lang ist die Kunst, kurz ist das Leben, bewährt sich nur zu sehr als zutreffend. Uebrigens bin ich auch nicht direkt der Ansicht, dass der Schnurrbart das allein seligmachende Mittel zum Leisten ist; jedoch sind den Frauen grössere Hemmnisse in den Weg gelegt. Vor allen Dingen hinderlich ist es ihnen, dass sie vorzugsweise und in erster Linie Damen sein wollen, mit anderen Worten die Männer mehr vom Leisten abhalten, anstatt sie darin, wie ihre Geschlechtsgenossinnen, die Musen, anzueifern und zu bestärken. Wer etwas leisten will, darf den Teufel darnach fragen, was man sagt, sondern muss unverrückt sein Ziel vor Augen

haben; und das soll nicht ganz leicht sein. Man muss sich mehr für eine Sache als für die Leute interessieren. Vor allem aber muss man lernen, das Gute vom Mittelmässigen zu unterscheiden; das ist der einzige Weg zum Heil. Glauben Sie nicht, dass ich Sie einschüchtern will, sondern ich gebe Ihnen nur zu überlegen, was doch erwähnenswert ist. Bei allen Leistungen von dauerhaftem Werte spielt der Charakter eine grössere Rolle als man glaubt. Das grösste Hindernis bleibt stets die gute Gesellschaft; um comme il faut zu sein, bedarf es nicht mehr Verstandes, als der eines Nussknackers, während die verlangten, erbärmlichen Rücksichten den Gescheiten seiner besten Zeit und besten Gedanken berauben. Ein Mann kann sich über dergleichen Dinge mit Leichtigkeit hinwegsetzen; aber einer jungen Dame dürfte das schon eine schwierige Aufgabe sein, wenn auch nicht unmöglich. So, für heute erlassen Sie mir die Fortsetzung meiner Predigt; Sie müssen wissen, dass ich heute schon eine lebensgrosse Giovinetta in einen Orangenhain gesetzt habe, am liebsten wäre es mir gewesen, ich hätte Ihr liebes Konterfei statt dieses machen können. Aber Ihre Photographie ist zu sehr verschieden vom Original. — . . . . . — Doch muss ich Sie zunächst noch um sechs Wochen Urlaub bitten, damit ich als ein Mann erscheinen kann, der in Wahrheit etwas geleistet hat. So lange brauche ich, um mein ganzes Werk, das Jahre in Anspruch zu nehmen schien, zu vollenden. Einen solchen Einfluss hat die italienische Luft auf mich ausgeübt.*

Diese neue Erfahrung lässt mich allerdings mit Grauen an den Norden und speziell an Dresden, die Capitale der Mittelmässigen, denken. Ich habe grosse Pläne, sobald sie sich realisieren oder die Möglichkeit dazu sich herausstellt, so werde ich dieselben Ihnen mitteilen . . . — Es wird dunkel und ich schliesse. Dunque carissima carina non dimenticate me poveretto, perchè sarebbe poco bene a me di cantare come la mia bella vicina: Ti voglio ben assai e tu non pensa me — . . .

IV.

Florenz, 3. Dezember 1873.

. . . — Die Wahrheit zu gestehen, befand ich mich die ganze Zeit in einem sehr anormalen und jedenfalls für das Briefschreiben höchst ungeeignetem Zustande, der erklärt und entschuldigt wird durch die für mich allerdings grossen Anstrengungen. Zu Beginn voriger Woche bin ich mit meinen Arbeiten in Neapel zu Ende gekommen und gleich darauf über Rom hierher gereist. Es war meine Absicht, nach Deutschland zu reisen, die habe ich aber, da ich in der That zu sehr der Erholung bedarf, vorläufig aufgegeben. Dafür habe ich aber hier ein Lokal in einem reizend gelegenen Kloster gemietet und wenn wir es bei der Ortsbehörde durchsetzen können, werden wir nach und nach Herren des ganzen Gebäudes werden. Was ich mir nach dieser Seite gewünscht, scheint nun in Erfüllung zu gehen — . . .

*. . . — Soeben habe ich Frau Koppel** aufgesucht und habe da zu meiner Ueberraschung gehört, dass la bella*** in diesen Tagen hierher kommt. Da wird denn wohl die Zeit nicht fern sein, wo auch die carina*** hier erscheinen wird und ebenso la graziosa,*** um dann den Sirenengesang in choro anzustimmen. Dann würden Sie im Frühjahr nach der Heimat**** Ihrer Kolleginnen wandern und sich bei der Gelegenheit überzeugen können, welche Schandthaten ein von den Sirenen Bethörter verrichtet hat. Diesen Brief, es ist der fünfte, schicke ich jetzt definitiv ab — . . .*

V.

Neapel, 1. Juli 1874.

. . . — Ein trauriger Anlass rief mich zu Beginn des Frühjahres nach Deutschland und nachdem ich dort meinem von mir hochverehrten Vater die letzte Ehre erwiesen hatte, strebte ich sobald wie möglich die Stätte trauriger Erinnerungen zu verlassen und kehrte so über Paris nach Florenz zurück. Dort hatte indessen Hildebrand den Kauf eines Klosters abgeschlossen, wo nun jetzt auch für mich eine bleibende Stätte bereitet wird. Wenn Sie nach Florenz kommen und den berühmten Aussichtspunkt Bello-Sguardo besuchen wollen, so können Sie nicht vermeiden, bei der Statue des S. Francesco vorbeizukommen. Das Bildwerk ist schlecht, doch, wenn auch mit bedauerndem Gesichtsausdrucke, zeigt seine erhobene Hand dahin, wo der stets fidele Giovanni Cerbero weilt. Unmittelbar hinter ihm — dem Heiligen — öffnet sich gross und weit die Pforte des Verderbens. Doch fürchten Sie nichts und treten Sie unbekümmert hinein, das höllische Ungeheuer wird Sie sofort als Herrin begrüssen. Oben aus den ehemaligen Zellen geniesst man die herrlichste Aussicht auf die friedlichen Stätten, denen unsere Kultur soviel zu verdanken hat. — Da es jetzt gar zu heiss in Florenz ist und bei uns gebaut wird, so lebe ich für die zwei Monate Juli und August hier

** Im Gegensatze dazu soll Marées in einem leider verloren gegangenen Briefe geschrieben haben, die teuren Züge kämen ihm unwillkürlich in die Fresken. Das wird wohl im Zusammenhange mit einem von anderer Seite zu publizierenden Porträt nachzuweisen sein.*

** Später Gattin Professors von Hildebrand.*

*** La graziosa, la bella, la carina nennt Marées die drei Schwestern. La carina, die jüngste von ihnen, ist die Briefempfängerin.*

**** Neapel.*

in Neapel, wo ich mich mit der Beobachtung der Menschheit in ihrem wahren Naturzustande beschäftige — . . .

[Als Adresse angegeben: H. v. M. jetzt Napoli Statione zoologica oder Firenze 19 San Francesco di Paola fuori porta Romana.]

*VI.**

[Unterzeichnet: Spiriti capuzineschi di S. Francesco di Paola].

VII.

Florenz, S. Francesco di Paola, 29. I. 1875.

Hoffentlich wird sich Eure Engelschaft von dem Entsetzen über meine Heiligkeit wieder einigermassen erholt haben. Was ist zu thun, heutzutage muss man sich eben gewöhnen, für etwas gehalten zu werden, was man nicht ist. So kann ich Ihnen im Vertrauen sagen, dass ich allerdings weder in heiligen, noch in profanen Sachen ein grosser Meister bin, was ja auch schliesslich gar nicht nötig ist. Es ist genug, wenn man es dahin bringt, das Unglück, in unserem reizenden Jahrhundert geboren zu sein, mit Geduld zu ertragen. Die Herren Damen können lachen, sie haben weniger Grund, unzufrieden zu sein, wenigstens brauchen sie es nicht zu merken. Und nun soll ich Ihnen wohl sagen, wo das Unglück steckt: das werde ich aber fein bleiben lassen. Im Gegenteil, wenn Sie nicht in der Stadt der Phäaken lebten, würde ich ein wenig Ihren Neid zu erregen suchen, durch Erzählungen von Sonnenschein, blühenden Rosenbüschen und dem friedlichen Klosterleben. Es könnte das vielleicht auch einen Engel reizen, wenn nicht Wolken von Anbetern noch reizender wären. Doch, wenn das paradisische Dasein darin besteht, dass ein Tag wie der andere vorübergeht (denn so ist es ja doch), so scheint mir hier das wahre Engelsklima zu sein. Nur bringt das Land wenig dergleichen hervor, nichts natürlicher daher, wenn man wünscht, dass sie von anderwärts dahergeflogen kommen. Sie sehen, Einsamkeit und Klosterleben bringen einen in etwas heiligen Geruch, mit Engeln dagegen würde man selig sein. Doch im Ernst, der selige Marées möchte ich vor der Hand noch nicht genannt werden. In der Kunst bin ich indessen ziemlich dahin gelangt und wenn mein Herr Genius sich nicht bald mit neuem Vorrate im Lande der Seligen versieht, so mag er sich vom Teufel holen lassen. Was treiben Sie denn eigentlich? Von der Hauptsache, das heisst von sich, lassen Sie ja Ihren caro maestro gar nichts hören. Ich muss mich ja schämen, jedesmal so viel von meiner Wenigkeit zu plaudern, und fürchten, für einen selbstsüchtigen Narren gehalten zu werden. Immerhin glaube ich kein Narciss zu sein — . . .

VIII.

Roma Via Sistina 107. 25. Mai 1877(?).

. . . — Wie werden Sie aufatmen, nun vor schwerfälligen Römern sicher zu sein, die andern Menschen nur das Dasein verleiden und vor lauter Eitelkeit nicht einmal Hinz noch Kunzen aufkommen lassen möchten. — . . . — Nachdem wir, Adonis und ich Sie verlassen hatten, befanden wir uns glücklich in einem Bummelzuge, der erst 9 Uhr abends in Florenz ankam. Dies setzte uns jedoch in die Lage, der heiligen Cäcilia in Bologna unsere Bewunderung und Verehrung darbringen zu können. Zwei Tage blieb ich noch in Florenz, wo auch Ihre Angelegenheiten erledigt wurden, und bin heute wieder in meine mehr traurige als trauliche Einsamkeit eingekehrt. Sie sehen in diesen schlechten Zeilen meine erste Beschäftigung.— . . .*

IX.

. . . — Denn nichts ist trauriger in der Welt als Missverstehen und man soll vom Apfel nicht verlangen, dass er auch eine Rose sei. — . . .

X. 1877.

*. . . — So entsteht eine sehr schöne Sammlung,** in der die launige, schlechtlaunige, gutlaunige, strenggelaunte, ernstgelaunte Selbstschilderung eines so interessanten Individuums als das meinige, enthalten ist. Daneben Sprüche der Weisheit, tiefsinnige Bemerkungen über Kunst und goldene Lebensregeln. Es ist bloss schade, dass das alles doch am Ende ein Raub der Flammen sein wird — . . .*

. . . — Ich bin überzeugt, dass mein Streben nach Klarheit und Wahrheit in Kunst und Leben des Lohnes nicht entbehren wird. — Ich gedachte nach Deutschland zu gehen, doch nach reiflicher Ueberlegung habe ich das aufgegeben, ich darf mich nicht zu sehr zerstreuen und werde Ischia als Badeort und Villegiatur benutzen, und vielleicht finde ich an jener homerischen Küste auch eine Bucht, an der ich die künftige Villa erbauen kann. Das Geplätscher der Meereswogen ist unbedingt notwendig zu einem erspriesslichen Landaufenthalt. — . . .

XI.

(wahrsch. Rom, Ende Mai 1877.)

Vielleicht weiss die unvergessliche, vergesslichste

** Das Original dieses Briefes ist leider in Verlust geraten, mit ihm die Federzeichnung, auf der sich M. als Klosterheiliger in der Kutte darstellte. Es besteht einige Hoffnung, sie wiederzufinden. —*

** Das berühmte Gemälde Raffaels in der Pinakothek von Bologna. —*

*** Nicht abgesandte Briefe.*

Pallas trotz ihrer Göttlichkeit nicht, dass dieser Monat der Monat der „Allegria" ist. Hier in Rom, auf seinem Siegeszug von Indien aus, gelangte endlich Gott Bacchus auch hierher; auf dem Janiculus pflanzte er seinen Thyrsusstab in den Boden und sagte: Auch ich will von hier aus die Welt beherrschen! Und in der That, wenn ein Kult in der ewigen Stadt unvergänglich und unerschüttert bleibt, ist es der seine. Namentlich ist es in diesem Monate, dass er seine Macht zeigt, dann müssen sich alle anderen Gottheiten, selbst Venus und Amor, ihm beugen. Gross und klein, Mann und Weib huldigen ihm in dieser Zeit und zwar in bacchantischem Jubel. Darf nun wohl der Priester der Pallas, der hohen, über gewöhnliche Weiberschwächen erhabenen Pallas, der schon oft zürnenden Pallas, sich in diesen wilden Strudel der Begeisterung fortreissen lassen? Er vor allen Dingen sollte den Ruhm und die Ehre seiner Gottheit aufrecht halten. Doch wie kann er das, wenn sie selbst in undurchdringlichen Nebel tiefen Schweigens gehüllt sich seinem Aug' und Ohr verbirgt? Verlassen ohne Trost, ohne Stärkung, was soll er tun? Dort steht der Knabe, der lächelnde, mit gefüllter Schale, komm, winkt er und trinkt den Trank freudiger Begeisterung, süssen Vergessens. Komm, was dein Herz auch beunruhigt, hier bei mir findest du Trost, Ruhe und Freude. Komm, deinen Gliedern gebe ich Kraft und Rüstigkeit, deine Phantasie erfülle ich mit den lieblichsten Bildern, und sagst du Schmeichler, ich verlange von dir nichts als Nehmen, kein Gelübde, keinen Schwur, keine Treue, nimm du nur und ich will nur geben. So spricht er, der Jubel seiner Scharen, die fliegenden Haare, die leuchtenden Augen, die schwellenden Lippen, Gesang und Tambourinen — das alles betäubt mich, ich kann nicht länger widerstehen, ich schwanke — nein, ich schwanke nicht, denn ich weiss, der Pallasdienst gewährt höhere bewusstere Freuden. — …

XII.

Rom, 2. Juni 1877.

… — Von meinem versteinerten Dasein wird sich wenigstens das Haupt in nächster Woche in einen vergipsten Zustand verwandeln und die Metamorphose einer zweiten Versteinerung wird im nächsten Winter vor sich gehen. Sollte dieses Gipsscheusal in Wien willkommen sein, so würde sich dasselbe gehörig eingetrocknet dorthin bewegen. Di Lei umilissimo servitore e sciavo. H. v. M.



HENRI EDMOND CROSS

VON

MAURICE DENIS

Blasses Gelb verschwimmt inmitten von Orangetönen, wird zarter und zarter, bis sich ihm unten am Bild zwei tiefe, ultramarinblaue Linien entgegensetzen. Nach oben vergolden sich die blassgelben Töne, erglühen bei der Berührung mit dem tiefblauen Hintergrund, vermischen sich mit einem intensiven Orange, bis sie zum Rot übergehen, — einem düsteren Rot, in dem ein Smaragdgrün dunkelt und das in einem Hauptpunkt, auf einem Teppich von Grün und Rosa mit einem fast reinen Weiss kämpft: — klare Dissonanz, in deren Umgebung alles in glühendsten Harmonien jubelt und vibriert. Ach, wie liebe ich dieses Bild von Cross, das einen nackten Menschen unter der Sonne der Provence darstellt!

Und da ist ein dunkler Garteneingang. Man fühlt die drückende Hitze: die Lichter, die im Hintergrunde des Bildes flimmern, geben die Schwere der Mittagsglut. Das Sujet selbst aber liegt im Schatten. Darunter verstehe ich, was sich vor dem krassen Tageslicht geschützt abspielt: der Gegensatz des düsteren Rots mit dem tiefen Grün; und das Grün geht ins Blau über, die violetten Töne sind glücklich vermieden, denn sie würden nur ein Missklang in diesem hellen Dur-Akkord von Farben sein; und das Grün vereinigt sich, in verschiedenen Graden, mit dem ziemlich intensiven Rot, das hell und freudig in den Geranien leuchtet und sich an den Baumstämmen vertieft.

Nichts als Farbe, solche Farben, wie sie der Händler in Tuben verkauft, aus der diatonischen Skala von Chevreul und die trotzdem, durch sparsames Mischen mit Weiss und durch feindurchdachte Gegenüberstellungen, sich zu ganz verschiedenartigen Skalen organisieren: zu Stickereien worin Formen und Silhouetten vorkommen, die sich verbinden oder trennen, in ganz seltsamen Rhythmen. Immer aber ist es der Kampf des kalten Schattens mit der Sonne, der Glanz und der Wechsel des Lichtes, was die Willenskraft von Cross in farbigen Synthesen zusammenfasst.

Anfangs ordnete er Töne und Tonfragmente wie Soldaten in Schlachtordnung an, kleine weisse Einheiten die er nachträglich mit Lasuren in Uniformen von verschiedenen Farben kleidete, je nach der Rolle, die das Einzelne zu spielen hatte, allem Einzelnen seine Wirksamkeit zuerteilend, von vornherein den Widerstand, die Gegenwirkung, die notwendigen Opfer, die Qualitäten und die Quantitäten der Streitmächte berechnend, — ganz in der neo-impressionistischen Manier. Cross hat sich in dieser zu subtilen Methode, in der die Romantik eines Signac z. B. ihren Halt und ihre Solidität findet, den Geschmack für ganz reine Farben-Akkorde und eine souveräne Beherrschung der einzelnen Färbungen sowie der Gesamtwirkung bewahrt.

Seit zwanzig Jahren nun versucht er leidenschaftlicher als irgend Einer von uns, Sonnenschein zu schaffen. Nach vielem Sehen, Nachdenken und nach reichen Erfahrungen, nachdem er alle Theorien bis zur letzten Konsequenz durchgeführt hat, schreitet er nun dazu, dem Spiel der Farben anstatt dem Spiel des Lichtes die wichtigere Stelle

einzuräumen. Wie die jüngste Schule von heute, so scheut auch er nicht die Grellheit des Lichtes; ich würde wohl wünschen, dass seine Übergänge oft weniger hart wären und dass eine mildere Farbengebung in Cézannes Art die oft zu blendenden Kontrasten mildern möchte.

Aber abgesehen davon, dass dieser Chromatismus in einigen Werken besteht, ist es augenscheinlich, dass Cross vor allen anderen jungen Neuerern den Vorteil eines enormen Könnens voraus hat, und dass er weit entfernt davon, blendende und gewagte Wiedergaben einer erbarmungslosen Sonne zu suchen, sich bemüht, ausgeglichene Harmonien zu erfinden und, mit der Logik seiner Hilfsmittel, den Stil der reinen Farbe zu schaffen. Cézanne sagte einmal: Ich habe entdeckt, dass die Sonne eine Sache ist, die man zwar nicht durchaus reproduzieren, die man aber doch umschreiben kann. Cross hat sich nach dem Muster der alten Meister entschlossen, die Sonne nicht durch ein Verblassen der Farben darzustellen, sondern durch eine erhöhte Farbenglut und durch die Ehrlichkeit der Kontraste.

Wenn er die grauen Töne vermeidet so geschieht dies nicht nur aus Abneigung gegen optische Mischung, sondern er vermeidet hauptsächlich das Grau, weil es ihm mehr auf eine harmonische Farbensensation als auf intensives Leuchten ankommt. So z. B. wird sich auf einem nackten Körper in greller Sonne der Schatten eines Baumes nie mit dem Fleischton mischen, sondern er wird geradezu blau, grün oder orange, je nachdem eine dieser Farben subjektiv als die vorherrschende empfunden wird.

Die Sonne ist für ihn nicht mehr ein Beleuchtungs-Phänomen, das alles entfärbt und in ein weisses Licht taucht, sondern ein harmonisches Feuer, das die Töne in der Natur erwärmt, das zu einer ungeahnten Farbesteigerung ermächtigt und die Motive für jede Farben-Phantasie liefert. Das Temperament von Cross findet darin eine Gelegenheit, seine reiche Empfindungzu entfalten, und ein unerschöpfliches Thema, alle Kräfte seiner Phantasie spielen zu lassen.

Ein Vergleich zwischen den neuesten Werken und einigen älteren Landschaften aus Venedig zeigt am besten, in welcher Weise sich die Entwicklung von Cross vollzieht. Er berechnet weniger im kleinen und arbeitet grosszügiger. Aber er schafft auch bewusster. Während Signac vom wissenschaftlichen Naturalismus zu einer Art durchdachter Romantik übergeht, schreitet Cross, von den meisten Impressionistenskrupeln befreit, einer klassischen Conception des Kunstwerks entgegen. Die Rhythmen seiner Landschaften haben ein Ebenmass, eine Feierlichkeit in der Verteilung der Massen, die, ich sage es nicht als Paradox, an Claude Lorrain erinnern. Die mythologischen Bilder bei den Indépendants des vergangenen Jahres und neuerdings die „Clairière“ zeigen eine Vereinfachung und Architektur der Figurenmalerei ähnlich jenen, die seinen Landschaften eine so gleichmässige Schönheit und wahre Grösse geben. Eine tiefe Ehrfurcht vor der Natur und Aufrichtigkeit des Sehens bilden, wie bei den Klassikern, den Untergrund für diese dekorativen Arbeiten.

Während Cross' Übersetzungen der Natur so zugleich freier und farbiger werden, erweitert und vereinfacht sich die Art seines Malens. Seine Kunst wird mehr und mehr eine Kunst der Synthese und der Phantasie. Der Theoretiker, der erfahrene Techniker, den wir auch schon bewunderten, zeigt jetzt die Gaben des Malers und die Gaben des Dichters.

Bei einer Krümmung des Weges längst dem Meer, wenn man von Le Lavandou kommt, gewahrt man zuerst eine malerische Hütte, die Cazin, glaube ich, das Haus des Sokrates nannte. Dahinter bemerkt man einige Ziegeldächer zwischen Nadelbäumen. Das ist Saint-Clair. Rosige Höhen, amphitheatralisch aufsteigend, im Angesicht des Meeres, schliessen es eng ein und machen daraus einen Ort, der von der übrigen Welt abgeschlossen ist.

Das Haus von Cross liegt da inmitten von Bäumen und Blumen. Er empfängt Einen mit seinem guten Lächeln und seinen sehr sanften, blauen Augen; und sein ganzes Gesicht ist ernst und beschaulich wie das eines Einsiedlers, eines heiligen Franciscus, der die Rhythmen für das Hohe Lied der Schöpfung findet und singt:

Spécialement messer le frère Soleil,
Lequel nous donne le jour et nous illumine
Et il est beau et rayonnant d'une grande splendeur.

In seinen hellen nordischen Augen funkelt der ganze Glanz des Südens: sein Blick bewahrt treu dessen Reflexe und sein Werk verewigt südlich vibrierenden Glanz und südliche Bewegung.



CHRONIK

Eine wunderschöne Sammlung von graphischen Arbeiten Goyas ist in den dem Kupferstichkabinet überwiesenen, wohlbeleuchteten Räumen des ehemaligen Antiquariums ausgestellt. Man sieht seltene, kostbare Drucke und ist von neuem frappiert von der Grösse und zeitlosen Lebendigkeit dieser zu Cyklen, wie die „Caprichos", die „Tauromaquia", die „Desastres de la guerra", die „Proverbios", vereinigten Blätter, von der ganz durchgeistigten Radiertechnik und von den überraschend modernen Wirkungen, die der im Alter taub Gewordene als Lithograph, als einer der Ersten, die Senefelders Erfindung künstlerisch nützten, dem Stein abzugewinnen wusste. In den stillen Räumen dieser Ausstellung, wo kein Gedränge Schaulustiger die Versenkung stört, spricht das Michelangeleske im Wesen des kühnen Aragonesen lebendig zum Betrachter; es eröffnen die grossgearteten, dem Boden der Wirklichkeiten entwachsenen Phantasien weite Gedankenreihen; und es erschreckt die bittere Schonungslosigkeit eines verachtenden Grüblers, der das Groteske mir den Schauern der Monumentalität zu umkleiden wusste. Man begrüsst in diesem Spanier, der die Kunst so siegreich vom achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert hinüberführte, einen verwandt Fühlenden. Und in einem Genie Verwandtes zu entdecken: gäbe es wohl ein höheres Fest für die Selbstliebe?

*

In der Nationalgalerie sind nun auch die beiden Corneliussäle wieder eröffnet worden. Der hintere Raum mit Kartons von Cornelius und Rethel und Schirmerschen Bildern (die, ohne den Charakter des Raumes zu stören, auch durch Bilder Böcklins ersetzt werden könnten, was sehr amüsant zu denken ist) macht einen sehr würdigen Eindruck. Im vorderen Saal ist alles zusammengedrängt, was mehr zum soldatischen Borussengemüt als zum Kunstgefühl spricht. Es hängt dort hübsch ausser Weges und kann von Jedem, den es nicht gerade zu Menzels Friedrichbildern zieht, bequem vermieden werden.

*

Eine Ausstellung altperuanischer Kunst im Kunstgewerbe-Museum wurde zu einem Erlebnis. Es ist nützlich, wenn dem selbstgefälligen Modernen an der Hand eines so reichen Materials zuweilen zu Gemüt geführt wird, was die „Wilden" in vorhistorischer Zeit gemacht

haben. Das Interesse wurde zu Gedanken geführt, von denen man nicht sagen kann, ob sie das Ethnographische oder das Ästhetische meinen. Vor so alten Werken, heilig durch die Atmosphäre von vielen Jahrhunderten, spürt mans, dass Menschenwerk Naturwerk ist. Dem Auge versinkt das Individuum und der ästhetische Spieltrieb der Gattung tritt hervor wie eine Naturgewalt. Einzelnes auch nur anzudeuten, wäre hier unmöglich. Nur eine Nuance sei erwähnt. In einem der Schränke lag eine dreizinkige Gabel aus dunkelm Holz, zum Verspeisen von Menschenfleisch gemacht. Es wäre schwer, in den heutigen Kulturländern ein Gebrauchsgerät von dieser — offenbar auch praktischen — Formschönheit zu finden. Die Schlussfolgerung? Humanität scheint nicht eben ein notwendiges Ingredienz des ästhetisch bildenden Triebes zu sein.

*

Da das allgemeine Interesse für Museumsbauten einmal erweckt ist und da der Fähigkeit Messels, schnell zu bauen (die für den Entschluss des Kaisers allein massgebend gewesen sein soll), noch Einiges zugemutet werden kann, so sei erinnert, dass den Baukünstlern ein Architekturmuseum längst notwendig erscheint. Nicht an eine Sammlung irgend welcher Abgüsse oder patriotisch gewählter Modelle darf man denken (hier erinnert man sich schaudernd des hoffentlich unter den Tisch gefallenen Plans eines Museums für Gipsabgüsse, dem der Kaiser die ganze Siegesallee in Gips stiften wollte), sondern an ein Museum, worin etwa eine schöne griechische Säule in natürlicher Grösse gezeigt wird (es könnte auch in einem Hof oder Garten geschehen) und daneben in bequemer Augenhöhe noch einmal das Kapitäl. Damit dem Architekten nämlich veranschaulicht werde, wie Formen und Maasse in der Nähe beschaffen sein müssen, wenn in bestimmter Höhe bestimmte Wirkungen erzielt werden sollen. Dass ein derartiger praktischer Anschauungsunterricht nötig ist, wird nach einer Betrachtung unserer akademischen Atelierstukkatur Keiner mehr leugnen. Oder es müsste an summarisch gearbeiteten Modellen klug gewählter Monumentalbauten die Psychologie des Lichteinfalls erklärt werden; oder es könnten Metamorphosen historischer Ornamentformen gezeigt werden (aus dem Gesichtspunkte: „und es ist das ewig Eine, das sich vielfach offenbart"); und mit geistreich zusammengestellten Grundrissen könnte eine Art von Menschheitsroman geschrieben werden. Kurz, ein Museum, das zu wohlverstandener Modernität anzuregen, aus trockenen Wissenschaftlern bildungsfrohe Künstler zu erziehen vermöchte.

*

Walter Leistikow ist Professor geworden. Professor ohne Lehrmöglichkeit. Fast möchte man den vortrefflichen Künstler, der mehr verdient hat, kondolieren. Im Deutschland Wilhelms des Zweiten ist dieser Titel so unsagbar entwertet worden, dass er fast als ein Diplom für Unfähigkeit gelten darf. Die im letzten Jahrzehnt ernannten Kunstprofessoren bilden eine wunderlich gemischte Gesellschaft.

Als politischer Schachzug ist diese neueste Ernennung nicht übel. Wer dürfte die Regierung nun noch unmodern und rückständig nennen!

*

Ein ergötzliches Beispiel, wie liberale Bürger sich als reaktionäre Gegner eines auf einem Punkte wenigstens radikalen preussischen Geheimrats gefallen, hat der Kampf des „Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes" gegen den ihnen geschäftlich unbequemen, im Handelsministerium sehr nützlich wirkenden Muthesius gebracht. Dieser von Seiten des Fachverbandes mit den verwerflichsten Mitteln geführte Kampf (Aufforderung an den Minister, Muthesius aus seiner Stellung zu entfernen, Protest an die Leitung der Handelshochschule, wo Muthesius Vorträge hält, Versuch einer Verbündung mit Anton von Werner, um den Kaiser zu gewinnen, Abkommandierung schmokisch begabter Mitglieder nach jener Gegend der Presse, wo diese am übelsten duftet u. s. w.) ist ein Symptom des Interessenstreites zwischen Fabrikanten und Künstler, der seit der letzten Dresdener Kunstgewerbeausstellung Allen sichtbar geworden ist. Dieser Streit wird so bald nicht beizulegen sein; die Künstler sind als Eroberer tief ins Gebiet der Industrie gedrungen und es ist verständlich, dass die Industriellen und Händler sich nun weigern, die Kriegssteuer zu bezahlen. Über das Prinzipielle des Falls wird noch zu sprechen sein. Vorläufig sei nur die Thatsache unterstrichen, dass der Unternehmer vom „freien Spiel der Kräfte" und von „freier Konkurrenz" nur deklamiert, wenn er den Untergriff hat, dass er aber gleich nach Regierung und Polizei ruft, wenn er im regulären Kampf zu unterliegen droht.

*

Der Zufall führte mich zu einem Hause, wo Hermione von Preuschen einhundertunddreissig Bilder ausgestellt hatte. Ein Riesenplakat: Indien! Zuerst glaubte ich, es sei dort etwas Bajaderenhaftes oder Kinematographisches zu sehen. Dann fiel der Blick auf den Namen der ungerecht verfolgten Königin von Sizilien. Wie Gobbo Lanzelot (da wir einmal bei Shakespeare sind) stand ich da. Der brave Instinkt sagte: reiss aus, lauf davon; der vom Redakteurgewissen kräftig sekundierte Verstand sagte: nein, hüte dich, laufe nicht. Dieser Verstand machte geltend, Hermiones Malerei wäre von den meisten Zeitungen unserer erleuchteten Kapitale recht gut rezensiert worden und die Künstlerin werde allgemein als Eine geschätzt, die das „Banner des Idealismus" hochhält. Und so siegte die Ehrfurcht vor der Presse und der alte Betrüger Verstand.

O, mein prophetisches Gemüt! Für fünfzig Reichs-

pfennige durfte ich nicht nur das Gros Bilder und die „atelierartige“ Ausstattung schauen, sondern auch eine Dame, die in indischen Gewändern königlich in den Räumen einherwandelte. Die Priesterin der Kunst in Person. Es war eine furchtbare Viertelstunde: eine „Kunst“, um Cholera zu erzeugen, ein „Idealismus“, der auf die Eingeweide wirkt.

Warum überhaupt davon gesprochen wird? In denselben Zeitungen, wo diese feminine Sudelei geduldet oder gar gelobt wird, trifft wohlfeiler Spott das grosse Wollen wirklicher Könner, treffen Worte heiliger Entrüstung oft bedeutende Künstler. Und Hunderttausende glauben dort das Lob und hier den Tadel. Hier wie dort im Namen der deutschen Idealität und der vaterländischen Kultur!

*

Die Stadt Spandau will, wie gemeldet wird, 1700 Morgen ihres Waldgebietes an eine der grossen Terraingesellschaften verkaufen, die fabrikmässig Villenvororte anlegen. Wenn das zur That wird, so haben wir wieder ein neues Beispiel eines fast verbrecherischen Mangels an Verantwortlichkeitsgefühl. Künstler und Organisatoren, denen die Anlage von Vororten und Kolonien (diese wichtigste Aufgabe der Stadtkommunen) anvertraut werden könnte, haben wir schon genug; sie altern unbeschäftigt dahin, weil die Behörden es vorziehen, den Spekulanten Arbeiten zu überlassen, die ihnen höchsten Ruhm bringen würden, wenn sie es verstanden, sich zu Bauherren grossen Stils zu machen. Vielleicht war keine Zeit so reich an grossen Architekturaufgaben wie die unsere; und vielleicht nie ein Geschlecht so klein und arm wie das, dem diese Aufgaben anvertraut sind.

*

Beerbohm-Trees Berliner Gastspiel hat für manches, was im Märzheft dieser Zeitschrift über das Bühnenproblem gesagt wurde, Bestätigung gebracht. Überall ein Drang zum Stil; überall aber auch Beharren im grob Ausstattungshaften, Pantomimischen, Melodramatischen. Höheres Variété! Stilreinheit und Stilgrösse, wie Paul Ernst, Martersteig, Behrens und Appia sie hier forderten, sind vielleicht nur zu erreichen, wenn die Tragödienbühne dem Geschäftsbetrieb entzogen wird. Jede Stadt müsste ihr Bayreuth, ihr Festspielhaus haben. Dann erst kann, was auch Tree nun als Regisseur leise andeutete, konsequent entwickelt werden. Immerhin war bei den Engländern von Regisseuren, Theatermalern und Veranstaltern von Schau- und Singspielen manche Anregung zu holen. Reinhardt hat hoffentlich wie in einem Spiegel die Gefahren erkannt, die auch seinem Wollen drohen. Was er will, oder doch zu wollen verpflichtet ist, heisst Stil; was Tree uns darbot, war eine freundliche Jahrzehntmode, entstanden im Zeitalter sentimentalischer Kunstromantik und eines allgemeinen Dranges zu jenem „Gesamtkunstwerk“, das sich nur im Kunstgewerblichen verwirklichen lässt.

*

Moderne Illustratoren von Hermann Esswein. — München, R. Piper & Co.

Der Text zu diesen Bänden hätte sich auf kurze sachliche Einleitungen, einfache Auseinandersetzungen und bündige, kritische Würdigungen beschränken sollen. Dies ist jedoch nicht geschehen. Die vorliegenden Bände bieten uns Essays, die feuilletonistisch, ich meine, technisch nicht genügend einsichtsvoll sind; und zu gleicher Zeit sind sie nicht amüsant genug. Sie geben mithin keine eigene Kunst; geben auch, wie der Verfasser selbst an irgend einer Stelle gesteht, keine Charakteristik. Sie sind geschrieben in einem fast irritierenden Ton von fortwährendem Enthusiasmus; vergebens aber sucht man nach einer künstlerischen Analyse, nach guten, klaren, erläuternden Vergleichen, nach einem Streben, die Stellung dieser Persönlichkeiten in der Kunst unserer Zeit überhaupt festzustellen. Die modernen Illustratoren sind hier zum Vorwurf einer schwerfälligen Plauderei und zuweilen sogar einer Litanei geworden; alte beschränkte Dummheiten, welche einmal über sie gesagt worden sind, und die keinen vernünftigen Menschen interessieren, dienen dem Autor zum Vorwand, damit er seine eigenen liberaleren aber unklaren Betrachtungen umständlich äussern kann; er ist weit davon entfernt, eine unbefangene Anschauung der Gegenstände an sich zu haben.

Zum Beispiel der Aufsatz über Lautrec: der Verfasser zankt sich sehr umständlich, freilich nicht ohne Recht, und manchmal nicht ohne Geist, solange mit den hausbackenen Gegnern der Dekadencekunst herum, bis der ungeduldige Leser, der sich darauf gespitzt hat, etwas über den Künstler selbst zu lernen, sich fragen darf: à quoi bon tant tourner autour du pot? Gelangt er endlich zur Arbeit Lautrecs, so werden die körperlichen Fehler des genialen Zeichners und deren Einfluss auf sein Temperament, mit grossem Umschweif und belletristischer Vorliebe zitiert, doch die Totalerscheinung dieser Kunst, wie sie sich doch der des Degas und Forain logisch anschliesst, bleibt im Nebel. Und den Betrachtungen über Heine geht ein weitschweifiges Räsonnieren voraus, wobei der Impressionismus, ganz unnötigerweise, übel wegkommt, ein Räsonnieren, das wenig mit Heine zu schaffen hat. Cornelis Veth.

Als letztes Heft der Sammlung „moderner Illustratoren“ ist inzwischen ein Beardsleyband erschienen. Auch für diese Arbeit des ernst um Erkenntnis ringenden Autors trifft zu, was Cornelis Veth von den andern Bänden schreibt. Eine grosse Arbeit ist verschwendet, weil das Resultat dem Leser nicht lebendigen Nutzen bringt. Und dem Autor auch nicht; denn dieser ist ja selbst immer sein erster Leser. Der Fehler dieser Gesamtpublikation ist ein Dispositionsfehler. Esswein wird hoffentlich bald mit anderen Arbeiten seine unzweifelhaften Qualitäten besser ins Licht zu setzen wissen. —

K. S.

FÜNFTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. MAI. AUSGABE AM VIERTEN JUNI NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

DIESEM HEFT LIEGEN PROSPEKTE
DER FIRMEN S. FISCHER UND MARTIN OLDENBOURG IN BERLIN BEI.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang V

Heft X



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR OESTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X

AUFSÄTZE

	Seite
Wilhelm Bode, Max Liebermann	381
Konrad Müller-Kaboth, Albrecht Bräuer	393
Emil Hannover, Weibliche Kunst	397
Robert Graf, Briefe von Hans von Marées	405
W. Cohen-Bonn, Neues aus dem Kaiser Friedrich-Museum	408
Chronik	416

ABBILDUNGEN

	Seite
Max Liebermann, Biergarten in Brannenburg	380
—, Radierung	382
—, Porträt des Dr. W.	383
—, Spitalgarten in Edam	384
—, Studie zum „Münchener Bierkonzert“	385
—, zwei Zeichnungen	386
—, Strand in Nordwijk	387
Max Liebermann, Nachmittag in Huizen	388
—, Lotsen in Scheveningen	389
—, Kanal in Amsterdam (Radierung)	390
—, Blick aus meinem Fenster (Pastell)	391
—, Bildnisstudie, Prof. J. Brinckmann, (Radierung)	392
Minka Grönvold, Zeichnung (farbig)	zwischen 396/397
—, 8 Zeichnungen	„ 397/404
D. Teniers d. J., Landschaft	408
Kaiser Friedrich-Museum, niederländische Wand	409
Joshua Reynolds, Bildnis der Mrs. Boone	410
Francesco Guardi, Markusplatz	412
Francisco de Zurbaran, Bildnis	413
Kaiser Friedrich-Museum, spanische Wand	414



MAX LIEBERMANN, BIERGARTEN IN BRANNENBURG

Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

MAX LIEBERMANN

ZU SEINEM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG

VON

WILHELM BODE

Am 20. Juli tritt Max Liebermann in sein einundsechzigstes Lebensjahr. Nach dem Volksglauben beginnt der Mensch mit diesem Alter einen neuen, den letzten Abschnitt seines Lebens und seiner Thätigkeit. Wenn wir den Lebenslauf grosser Künstler der Vergangenheit in Gedanken an uns vorübergehen lassen, so erscheint die alte Volksanschauung, die diesen Abschnitt macht, nicht ganz ungerechtfertigt; die letzte Epoche der Künstler pflegt um das sechzigste Jahr zu fallen, und auch wenn ihnen ein sehr viel höheres Alter beschieden war — wie wir es unserem Liebermann wünschen —, pflegt die Richtung ihrer Kunst, die um diese Zeit oder wenig früher einsetzt, mit wenig Veränderung bis an ihr Lebensende anzuhalten. Ein solcher Tag im Leben eines Künstlers ist daher recht geeignet, mit den wärmsten Glückwünschen zugleich einen Rückblick auf die vergangene Zeit zu verbinden, ein Wort über Bedeutung und Stellung des Künstlers zu sagen; sein Leben, seine Werke, seine künstlerische Entwickelung sind ja heute Jedem bekannt.

Als vor wenigen Monaten der neue Palast der Akademie der Künste mit einer Ausstellung von Elitebildern der Mitglieder der Berliner Akademie eröffnet wurde, ragte unter diesen selbstgewählten Werken der Meister eines um Haupteslänge über die andern hinaus: Liebermanns „Netzflickerinnen", dasselbe Bild, das achtzehn Jahre früher den Clou der deutschen Abteilung in der pariser Weltausstellung 1889 bildete. Die Stellung, die der Künstler damals in der Achtung des Auslandes errang, hat ihm langsam und zum Teil widerstrebend schliesslich auch sein Heimatsland eingeräumt: was



MAX LIEBERMANN, RADIERUNG

Leibl für Süddeutschland war, wurde Liebermann gleichzeitig für Norddeutschland, und seit Jener dahingegangen ist, kann Liebermann der Ruhm als Deutschlands erster Maler füglich nicht mehr streitig gemacht werden. Wir dürfen auch sagen: als einer der deutschesten Maler unter den lebenden Künstlern, mehr als er selbst weiss und zugeben will. Sehr mit Unrecht hat man ihn als fremden, als internationalen Künstler ablehnen wollen. Es ist richtig, dass Liebermann von fremder Kunst viel gelernt hat, dass er die künstlerische Form, das Ausdrucksmittel seiner Kunst in Frankreich gefunden hat; das haben aber fast alle tüchtigen Maler Deutschlands seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gethan. Als Fremder konnte Liebermann nur so lange erscheinen, als der Impressionismus bei uns unbekannt war; seitdem er die herrschende Kunstform auch in Deutschland geworden ist, nicht am wenigsten gerade durch den Einfluss Liebermanns, kann kein Einsichtiger Diesen mehr einen Internationalen einen Fremdling unter den deutschen Künstlern, nennen.

Eine nationale Kunst in dem Sinne wie in alter Zeit giebt es freilich heute nicht mehr; der leichte und enge Verkehr der Nationen unter einander nähert sie auch in geistiger Beziehung, in ihrer künstlerischen Bethätigung, und so ist die moderne französische Kunstform, der Impressionismus, heute die herrschende über die ganze Kunstwelt. Die Anschauung jedes Objekts, auch des Menschen, durch das Medium von Licht und Luft, die Einordnung und Unterordnung unter die Landschaft, unter die Atmosphäre und die landschaftliche Stimmung ist heute der französischen Malerei nicht mehr eigen wie der englischen, amerikanischen oder deutschen. Und wie die Auffassung im Wesentlichen gemeinsam ist, so sind auch die künstlerischen Ausdrucksmittel, die Technik, im Grunde gemeinsame oder wenigstens sehr verwandte. An Stelle der Schönheit von Form und Farbe, die bis dahin die Herrschaft hatte und in deren Dienst und Verehrung wir Älteren noch gross geworden sind, ist die Schönheit des Lichts und des Tons getreten, die jene nur zum Teil zur Geltung kommen lässt, ja geradezu verneint. In dem Luftton, der alles umgiebt und durchdringt, in dem Spiel des Lichts erscheint die Linie unbestimmt und aufgelöst, die plastische Wirkung wird aufgehoben, die Farben werden vielfach gebrochen und negiert, ganze Gebiete der Kunst, namentlich die grosse Kunst, kommen nicht zu ihrem Rechte. Die Frage, ob diese Entwicklung für unsere deutsche Kunst ein Segen gewesen ist, was bei der Ausartung des Impressionismus in Flüchtigkeit und Rohheit der Empfindung wie der Ausführung zwar bei uns in Deutschland bezweifelt werden kann, haben wir hier nicht zu erörtern. Zweifellos ist, dass dadurch neue Reize der Natur



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES DR. W.



MAX LIEBERMANN, SPITALGARTEN IN EDAM

entdeckt oder wiederentdeckt (denn Velazquez hat sie besser gekannt und ausgedrückt als irgend ein Moderner!) worden sind, die den Vorzügen der alten Kunst vielleicht nicht gleichwertig sind, aber doch ihre Berechtigung haben und voll zum Ausdruck kommen müssen. Die malerische Schönheit, das Verständnis für die Lichtwerte, für hell und dunkel, für die Valeurs, für die Einheit in der national oder selbst französisch nennen, mit demselben Recht und Unrecht wie jeden modernen Maler, aber sein Deutschtum, seine deutsche Empfindung, seinen deutschen Formen- und Farbensinn kann man dem Künstler deshalb so wenig absprechen als irgend einem der deutschen Maler der älteren Schule, einem Menzel oder Knaus, einem Böcklin oder Feuerbach.



MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUM „BIERKONZERT"

Farbenwirkung und für die Stimmung, die dadurch hervorgerufen wird, haben ältere Künstler wohl zum Teil gekannt und gelegentlich und in ihrer Art in grossartigster Weise zur Geltung gebracht, aber zum Prinzip, zur herrschenden Kunstform hat sie erst der moderne Impressionismus erhoben.

Insofern, in seinen Kunstformen, in seinen Ausdrucksmitteln mag man also Liebermann inter-

Liebermann sucht seine Motive mit Vorliebe in Holland; die holländische Landschaft mit ihren feinen Tönen, ihrer von der Seeluft getränkten Atmosphäre, ihrer reichen Bewegung in Luft und Licht und der melancholischen Stimmung, entspricht seiner malerischen Absicht ebensosehr, wie Typus und Charakter des Volks in ihrer natürlichen Schlichtheit und Herzlichkeit. Aber wenn



MAX LIEBERMANN, ZEICHNUNG

man seine Bilder mit holländischen Motiven, mit den vielfach nahe verwandten Darstellungen eines Israels vergleicht, den man sehr mit Unrecht oft seinen Meister oder sein Vorbild genannt hat, erkennt man, wie deutsch der Künstler auch diese Ausschnitte aus dem holländischen Land und Leben gegeben hat.

Der deutsche Künstler ist weit stärker im Ausdruck und inniger in der Empfindung als der holländische, auch wenn er, wie in seinen neuesten Bildern, in der bewegten Atmosphäre die Form nur ganz unbestimmt und fleckig giebt. Gerade Liebermanns Bilder beweisen uns, dass das Motiv für die Wirkung des Kunstwerks keineswegs so gleichgültig ist, wie uns die Ultramodernen einreden möchten. Seine älteren Bilder mit Arbeitern auf dem Felde, die zum Teil den Einfluss von Millet verraten, wie seine Darstellungen aus dem holländischen Volksleben: die Waisenmädchen, das Altmännerhaus, die Flachsspinnerinnen, und die intimen Innenbilder, wie die Schusterwerkstatt u. a. m., sprechen uns nicht nur durch ihre malerischen Qualitäten an, sondern vor allem durch ihre heimliche Stimmung, durch die Innigkeit der Empfindung, die im besten Sinne deutsch sind. Auch in den Spielplätzen, den Predigten im Freien und den „Biergärten“ wirken die warmen Sonnenstrahlen, die durch die Bäume brechen und ihre fleckigen,



MAX LIEBERMANN, ZEICHNUNG



MAX LIEBERMANN, STRAND IN NORDWIJK



MAX LIEBERMANN, NACHMITTAG IN HUIZEN

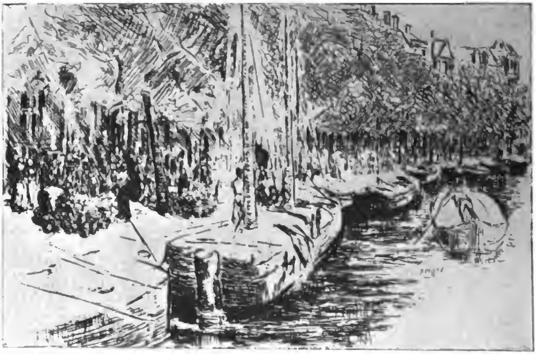


MAX LIEBERMANN, LOOTSEN IN SCHEVENINGEN

Lichter in die kühlen Schatten werfen, belebend und erwärmend auf den Beschauer. Selbst die Motive, die dem Künstler in neuerer Zeit sein Familienleben eingiebt: die Strandszenen, Tennisplätze, Golfspiel, Reiter u. s. f. sind, wenn auch von Degas beeinflusst, und obgleich hier die Figuren der landschaftlichen Stimmung noch stärker untergeordnet sind, doch echte Schilderungen aus dem Leben der höheren Stände in Deutschland, weniger intim als jene Darstellungen aus dem unteren Volke, aber ebenso charakteristisch und lebendig.

Dass Liebermann sich im wesentlichen auf diese Darstellungen der belebten nordischen Flachlandschaft beschränkt, ist ein Grund mit für die Echtheit und Meisterschaft, womit er sie giebt. Liebermann ist sich der Grenze seines Talents bewusst; im Gegensatz gegen die meisten unserer modernen deutschen Künstler hat er sich weder vom Tadel, an dem es ihm durch Jahrzehnte nicht fehlte, noch von dem weit gefährlicheren Lob, das ihm jetzt ebenso reichlich gespendet wird, irgendwie beeinflussen lassen. Studien und der Wunsch, den Kopf des einen oder andern Bekannten oder Verwandten rasch festzuhalten, haben den Künstler auch zur Porträtmalerei geführt. Wo die Persönlichkeit seiner Eigenart entsprach und wo er sie auf den ersten Wurf erfasste, hat er Bildnisse geschaffen, die an gesunder Kraft und in malerischer Wirkung nur in Leibls Arbeiten ihresgleichen haben. Zur „grossen Kunst“ hat er sich dagegen nur ganz ausnahmsweise verführen lassen: sein „Simson im Schosse der Delila“ hat hervorragende malerische Vorzüge, aber die rohe Aktwirkung hat er nicht überwunden. Da sind einzelne seiner Genrebilder, vor allem die „Netzflickerinnen“ in der hamburger Kunsthalle, weit grösser und monumentaler; sie wirken, wie ähnliche Figuren in Millets Bildern, fast wie typische Gestalten.

Stil und Monumentalität sind überhaupt Eigenschaften, die Liebermanns meisten Werken in so reichem Masse innewohnen, wie bei ganz wenigen deutschen Malern. Sein Stil liegt in seiner weisen Beschränkung, in der Harmonie, in die er Landschaft und Figuren zu setzen, in der Sicherheit, womit er seine Empfindungen malerisch zu gestalten weiss, in der Stimmung, die aus seinen Bildern spricht. Die Mittel, die dem Impressionisten zur Verfügung stehen, um seine Bilder zu einer einheitlichen monumentalen Wirkung zu bringen, sind beschränkt; der Gefahr, dass der Eindruck, selbst in der Entfernung, ein unruhiger, unkörperlicher bleibt, wissen nur wenige unserer jungen deutschen



MAX LIEBERMANN, KANAL IN AMSTERDAM, RADIERUNG

Künstler zu entgehen. Ganz anders Liebermann. Seine grosse Wirkung erzielt er vor allem durch die äusserst geschickte perspektivische Komposition in seinen Bildern, durch einen Weg oder eine Strasse mit Häusern, einen Kanal mit Bäumen, eine Allee, eine Herde oder einen Trupp von Leuten in ihrer mehr oder weniger parallelen Anordnung und in der geschickten Verkürzung nach der Ferne zu. Dies giebt seinen Bildern die grosse Raumtiefe, giebt seinen Figuren trotz ihrer Auflösung im Licht ungewöhnliche Plastik und ermöglicht es ihm, die atmosphärische Wirkung durch die feinsten Abstufungen zu verstärken.

Man hat Liebermann, seit seine Bilder in unseren Ausstellungen bemerkt wurden, wegen seines derben Realismus, wegen seiner hässlichen Gestalten verschrien. Nun, seither ist die junge Mannschaft der Secession darin so weit über Liebermann hinausgegangen, dass seine Gestalten daneben fast Schönheiten genannt werden dürfen. Der Künstler schildert echte Volkstypen, einfache Alltagsmenschen; diese pflegen nicht schön von Form zu sein, sie sind aber schön im höheren Sinne. Das moderne Pleinair schliesst die klassische Linie, die schöne Form ebenso aus wie das Helldunkel eines Rembrandt. Wie Rembrandts Gestalten, so verraten uns auch die Figuren in Liebermanns Bildern ihr Inneres, sie sprechen zum Herzen; keine so tiefe, ergreifende Sprache, wie bei dem grossen Meister der holländischen Schule, aber sie überraschen durch die Wahrheit ihrer Bewegung, ihr Aufgehen in die Arbeit oder Ruhe, durch die Abwesenheit jeder Pose, jeder Modellstellung. Der Künstler ist kein Schönfärber, weder in der Form noch in der Färbung; ja wie seine Gestalten an der Scholle kleben, so wohnt seiner Farbe leicht ein etwas schwerer, erdiger Ton inne. Nicht durch die Schönheit der Farbe, sondern durch die Wahrheit und Feinheit der Atmosphäre, der Valeurs wirken seine Bilder so wahr und eindringlich. Nicht zum wenigsten auch durch die Feinheit der Zeichnung; denn Liebermann ist ein echt deutscher Künstler auch darin, dass er in erster Linie Zeichner, Schwarzweisskünstler ist. Das scheint paradox, da uns auf den ersten Blick gerade die Zeichnung in seinen Bildern und Radierungen unruhig und fast formlos vorkommt; die Schönheit seiner Zeichnung liegt aber in der Sicherheit, womit er die Farbe in Tonwerte umsetzt, wie er darin die Farbe durchfühlen lässt und dadurch in gewissem Sinne gelegentlich sogar



MAX LIEBERMANN, BLICK AUS MEINEM FENSTER, PASTELL



MAX LIEBERMANN, PORTRÄTSTUDIE (PROF. J. BRINCKMANN) RADIERUNG

koloristisch wirkt, wie er das Wesentliche vom Unwesentlichen scheidet, mit Wenigem das Charakteristische zu geben weiss und das Motiv einheitlich gestalten. Seine Art zu zeichnen ist wie seine Malweise eckig, hastig und nervös — echt berlinerisch. Sie erscheint willkürlich und flüchtig, und doch ist sie das Resultat langen und ehrlichen Suchens und gerade dadurch so sicher und bewusst, ist der treue, ganz persönliche Ausdruck seines malerischen Empfindens. In dieser Harmonie von Wollen und Können, von Suchen und Finden, von Gefühl und Ausdruck hat Liebermann einen so echten Stil, dass er auch dadurch heute unter den deutschen Künstlern obenan steht.

ALBRECHT BRÄUER

VON

KONRAD MÜLLER-KABOTH

Es giebt sentimentale Motive auch in der Kunstforschung. Die speziellen Erfahrungen des letzten Jahrzehnts, das eine Anzahl übersehener und namenlos gewordener Künstler in Rang und Ehren setzte, und die allgemeinen Reminiszenzen an „Künstlers Erdenwallen" überhaupt, an die gerade in der modernen Kunst zahlreichen Paradigmata dieser Parabel, haben eine Stimmung geschaffen, die, übernommen und unsicher, auf der lüsternen Jagd nach Emotionen jeden neu auftauchenden Künstler von Wert und geringem Ruf mit den Emblemen des verkannten Genies und einer etwas äusserlichen Tragik feiert. Man spricht gern und etwas vorlaut von den Akten ausgleichender Gerechtigkeit, die durchaus nur edlem Wollen und nicht etwa einem Impuls der Selbstgefälligkeit entspringt, und scheut sich nicht, alten Lorbeer von längst gekrönten Stirnen zu reissen, nur um dem neuen mehr Platz und sich die grössere Ehre zu geben. — Ich denke, Zucht und Zurückhaltung thut auch der nachprüfenden Justiz not, selbst wenn sie alte Schuld zu tilgen sucht. Denn selbst wenn nachweisbar diese sogenannte Schuld vorhanden ist und nicht etwa von der eigenen Überschwänglichkeit vorgespiegelt wird, um das Interesse überhaupt zu erhalten, sollte man, schon um der Reputation des eigenen Scharfsinns willen, mit dem Banausentum der Mitwelt und der pietätlosen Augenblickslust der Nachlebenden nicht alles für erklärt halten; es giebt mancherlei tiefe und unumgänglichere Dinge als diese trivialen Objektivitäten, die Namen und Werk eines Künstlers ins Dunkle führen können; subjektive Dinge, Hemmungen und Nöte des scheinbar freien Willens, die dem nach Wirkung drängenden Ingenium nicht bloss die Sphäre beschneiden, nein, die es überwältigen, dass es zerbricht.

Wenn ich hier vom alten Albrecht Bräuer, weiland Professor und Lehrer für Freihandzeichnen an der Breslauer Kunstschule, berichten will, so denke ich zuletzt daran, dass dieses starke Talent ungekannt blieb und einen neuen Akt der vielbemühten Ausgleichsgerechtigkeit erfordere; er selbst mit seinem bitteren und trotzigen Stolz würde ihn ohne Höflichkeit und Besinnen ablehnen. Sondern ein Mann steht vor mir, von dem undefinierbaren Alter Derer, die keine Jugend hatten, zur Härte erzogen und von cholerischer Derbheit; schwerfällig im Leben, schwierig in der Kunst; reinen Sinnes, schroff und unnachgiebig; grüblerisch und prinzipienstreng bis zur Pedanterie; ein Mann, der vieles hasste, weil er schwärmerisch zu verehren verstand; inbrünstig der Musik ergeben und von den Rhythmen hoher Kunst mit verzehrender Glut durchwärmt: in Summa, Einer, der notwendig zu seiner Einsamkeit stand, weil er voller Verachtung sich nicht in die Welt zu schicken wusste. Das Schicksal, im resignierenden Phlegma einer kleinstädtischen Professorenexistenz sich langsam zu zerreiben, hat er ertragen, weil von einem gewissen Zeitpunkt an für ihn feststand, dass sein Mangel an Naivität, die grüblerische Schwere seines Temperamentes und der von unerbittlicher Selbstkritik gebrochene Mut seiner Instinkte jedem freien Werben um Gunst, Macht und Wirkung den Erfolg versagen mussten. Er wurde bewusst und entschlossen Lehrer — von welcher Art, das hat Lothar von Kunowski mit zärtlicher Begeiste-

rung geschildert.* Er hatte seinen Schülern viel zu geben; sie verehrten ihn, wiewohl sie ihn fürchten mussten. Mehr aber als die Details seiner Praxis, seines grossen theoretischen Wissens, die er ihnen mitteilte, wog das schlichte Beispiel seiner Individualität: die Unerschrockenheit der Konsequenz, die im gegebenen Moment Pläne und Träume, Fragmente tausend schöner Hoffnungen leidlos, wortlos einsargt, weil die Erkenntnis ein Gelingen nur um den Preis schwächlicher Kompromisse verbürgt. Dieses Aufrechtstehen im stummen Verzicht; dieses Niederkämpfen, Niederringen; dieses Festwerden und Sichhärten in der Erfüllung des Notwendigen, das nie so dürftig sein kann, dass nicht eines Mannes Seele in Ehren sich dafür opfern könnte; dieses gefasste Sichaufgeben und Untergehen: schön ist dieses, und ein Hauch von Grösse liegt darüber. Bräuer starb 1897 am 7. September; er starb mit dem Bewusstsein guter Leute, die namenlos ihre Pflicht gethan haben und hoffen dürfen, vergessen zu werden, da die Spur ihres Daseins in das Leben Nachgeborener hinüberglitt und unsichtbar in gewandelten Formen fortwirkt. Er hinterliess einige vollendete Werke, die hier und da verstreut sind und die niemand um ihrer selbst willen aufsuchen wird; hinterliess zahllose Entwürfe, fragmentarische Studien und selbständigere Skizzen, die keinem Historiker Anlass sein werden, die Entwicklungsreihe der deutschen Kunst um einen neuen Namen zu bereichern. Und doch glaube ich das Talent, das mit Bräuer ins Grab sank, ans Licht ziehen zu müssen, nicht weil ich in den kleinen Sachen hie und da einen schönen Genuss fand; nicht weil ich mit der Mitteilung künstlerisch untadeliger Proben der Sentimentalität eine posthume verlorene Hoffnung darbieten möchte; sondern weil es von psychologischem Interesse ist, die Sonderheit eines Talentes erkennbar zu machen, das, ganz unabhängig von widrigen Lebensumständen, ein hochgemutes Künstlerverlangen im Triebwerk selbstquälerischer Reflexionen zur Unfruchtbarkeit und zur Entsagung zerrieb.

*

Bräuer war 1830 geboren; er stammte also aus einer Zeit, deren ästhetische Doktrinen in den Köpfen einiger deutschtümelnder Ideologen heute noch fortspuken. Und indem ich plötzlich die Art seines Entwicklungsproblems noch einmal im Lichte dieser Doktrinen betrachte, entdecke ich, wie prächtig eigentlich Bräuer nach dem Herzen dieser Ideologie geraten war; er war sicher ein ringender Genius, von Einsamkeitsschauern umwittert, der nach dem Höchsten, Unmöglichen verlangte und als ein Held im gewaltigen Mühen tragisch, faustisch zugrunde ging. Es fiele mir nicht schwer, jetzt schon die Feder wegzulegen und das Opfer meiner Analyse ungekränkt den Weihrauchverbreitern zu überlassen; denn die Feststellung eines Fiaskos bei einem Toten, der nur eines andern Betrachters bedarf, um der Apotheose teilhaftig zu werden, erfordert ein gar zu robustes Gewissen, wenn nichts als die einfache kritische Lust zu ihr gedrängt hat. Aber ich deutete schon an, dass Bräuer nach meinem Empfinden ein im Innersten ordentlicher Mensch war, der sich nichts vorlog; dass sein Versagen von keinem mit grausamerer Schärfe gewusst werden kann als wie er es selbst erkannte. Denn wiewohl sein künstlerisches Temperament einen Stich ins Sentimentalische zeigte, so besass er doch eine Intellektualität hoher Kultur. Und an diesem Danaergeschenk der Natur trug er schwer und heilig zugleich wie Alle, in denen das Künstlertum ein Wunsch und der kritische Wille eine Kraft ist. Wie es ihn vor der Banalität niederer Genrekünste bewahrte und angesichts erlauchter Vorbilder die Kraft zu einer hohen Gesinnung stählte, gab es ihm unzweideutig zu verstehen, dass an seinem eigenen Gifte, an eben dieser Intellektualität die künstlerische Potenz sich zersetzte.

Bräuer war ein starker Zeichner; sein Stift verstand die Konturen des Körperlichen mit unbeirrbarer Sicherheit nachzuziehen. Aber da er keinen Geschmack für die lineare Dekoration besass, empfand er mit natürlicher Konsequenz dieses Talent als zu dürftig. Er sah ganz deutlich, dass ein Körperliches im Umriss nur durch die Betonung einer besonderen Einzelheit künstlerisch zu rechtfertigen ist, sonst wird es ein Schema, eine leere Abstraktion. Er strebte also nach Fülle, nach Materie, nach organisch Belebtem und Bewegtem: seine Mappen sind voll von diesen Versuchen. In allen steckt freilich mehr Ahnung als Können; aus einem Wirrsal tastender Striche entringt sich etwas mühselig die Anschauung einer körperlichen Form, die meistenteils in einen Raum hineinkomponiert ist, sehr oft mit ausserordentlichem Geschick, aber nie so notwendig, dass ein Fehlen der Figur die Raumillusion zerstörte. Wiederum giebt es darunter

* In Band VI der Serie: „Durch Kunst zum Leben“.

einige weibliche Akte, in denen sein Talent, das Zufallsspiel des Umrisses exakt zu kopieren, und seine bewusste Tendenz nach organisch belebter Fülle sich zu einer so glücklichen Reduktion ergänzen, dass einige knappe Striche genügen, das weiche Schwellen des Fleisches und den üppigen Fluss der Glieder ganz überzeugend anschaulich zu machen. Immerhin bestätigt auch dieses Gelingen nur, was ich von vornherein hier ausgedrückt habe: dass Bräuer zu den Urzielen des Künstlerischen, das Lebendige zu meistern und den Rhythmus nicht als ein abstraktes System, sondern als das verschleierte Spiel lebendiger Formen zu geben, von hinten herum kam, intellektuell, kraft seiner kultivierten Ästhetik. Er war nicht naiv und sein Talent im Grunde nicht künstlerisch; er wäre naiv und sein Talent künstlerisch gewesen, wenn er Geschmack gehabt und nichts als diesen Geschmack gepflegt hätte. Aber er war zu wenig selbstbewusst, um nur Geschmack zu haben; er glaubte, was er sah, und er sah Tizianische Gemälde mit besonderer Liebe an. Er vergass sich in der gewaltigen rhythmischen Vitalität dieser Kunst und litt an ihr; litt, mit dem Ressentiment des zivilisierten Barbaren, der in die Temperaments-Kultur des Südens nur seine unfreie und leicht irritierte Sinnlichkeit mitbringt. Er betrachtete Tizian und michelangeleske Kartons mit den Augen des kleinbürgerlichen Deutschen, der die Dürftigkeit und die Enge seiner Erinnerungen in Träumen von Glanz und fürstlicher Freiheit zu tilgen sucht. Dieser Deutsche resigniert nicht, oder nur langsam, und dann kränkelt er an sentimentaler Trägheit dahin. Er besinnt sich auch nicht auf sich selbst und denkt daran, sich eine Tradition zu suchen, die den Bedingungen seiner Art entspricht; denn wenn er sich schon der determinierenden Kräfte bewusst sein sollte, die an seiner Individualität bildeten, und die Prämissen der Geburt und des Milieus übersehen könnte, so hat er doch nur Verachtung dafür. Er glüht, sich zu entwurzeln, um seinem Bildungstriebe Genüge zu thun, und glaubt seinem Ideal ebenbürtig nachschaffen zu können, wenn er sein Wesen begriffen und an diesem Begreifen sich berauscht hat. Das Resultat ist Imitation, um so banaler, je hitziger die Ekstase war. Dass Bräuer sich nicht völlig verlor und allmählich zu sich zurückfand, dankt er wiederum nur seiner Ästhetik, jener höheren Einsicht des rein betrachtenden Menschen, der den Intellektualismus des Künstlers als artwidrig paralysiert, aufsaugt und für die eigenen Zwecke fruchtbar macht.

Aber ein anderes ist es, kraft seiner Ästhetik von der Nachahmung loszukommen, ein anderes, mit ihrer Hilfe einen Instinkt klar zu machen, der Kunst aus erster Hand zeugt. Bräuer machte sich wohl bewusst, dass das Kopieren verehrter Vorbilder für den Grad der eigenen Künstlerschaft gänzlich unmassgeblich sei, aber es gelang ihm nicht, dort, wo er sich ganz persönlich gab, die Gattung um vollendete Stücke zu bereichern. Es fehlte ihm letzten Endes an der Direktive eines untrüglichen Instinktes, oder wenn man so will, an der letzten Bewusstheit der Kultur, die das Wollen beschränkt, um dem Können klarere Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Er tastete; er wollte mit seinen Mitteln immer das, was sie auf natürliche Weise nicht geben konnten. Und da er das Unvollkommene seiner Versuche immer wieder einsah, denn sein ästhetischer Intellekt konnte das Vorhandene wohl beurteilen, wenn er auch seiner Kunst nicht half, musste er sich schliesslich zum Verzicht gedrängt fühlen: er endete mit Entwürfen zu anatomischen Atlanten, in denen er kraft seines Wissens und seiner sicheren Hand etwas Unübertreffliches hinstellte; die fabelhafte Korrektheit dieser Menschen-, Tier- und Pflanzengerippe wird den Namen des Professors Bräuer für immer der Vergessenheit entrissen haben, aber der Künstler hat an diesem Ruhm keinen Teil mehr.

Hier die Daten seiner Entwicklung.

Nach dem Besuch der dresdener Akademie, von 1850—1852, ging Bräuer nach Frankfurt a. M., wurde Stipendiat des Städelschen Instituts und trat in das Atelier Steinles ein. Er wählte den Kreis der eklektizistischen Nazarener, weil ein begabter Jüngling zu seiner Zeit, mit den Problemen hoher Kunst beschäftigt, naturgemäss nicht anders konnte, als sich mit ihnen in Verbindung zu setzen. Ihre konstruktiven Gebrechen, die Dürftigkeit ihrer Mittel, das Schematische und Posierte ihrer Kompositionen, all die entsetzlichen Mängel, die uns heute die Hinterlassenschaft des Nazarenertums entfremdet haben, mussten einem Menschen verborgen bleiben, der zu wenig Maler war, um an den Holländern Geschmack zu finden, und als Zeichner nach der ästhetischen Konvention zu kompositionellen Übungen sich gedrängt sah; er konnte nur an dem Legendarischen ihrer Sujets sich berauschen und musste in ihm den Antrieb erkennen, der ihre Kunst banalen Sphären entrückte. Wäre Bräuer wie später

Feuerbach nach Paris gegangen, oder hätte er zur rechten Zeit in Italien selbst italienische Kunst von Angesicht zu Angesicht kennen gelernt: er hätte seinen Irrtum eingesehen, das Legendarische als unbeträchtlich abgethan und sich befleissigt, die Wirkung nur von der Ausdruckskraft seines Stiftes abhängig zu machen. Aber er ging nach Breslau zurück, das ihn mit der Professur an der Kunstschule lockte, in das kunstarme Milieu, dem er zu entfliehen trachtete, als er sich mit hohen Hoffnungen zu den Nazarenern begab, und so stützte ihn kein Eindruck reiner Kunst. Die räumliche Entfernung von seinen Lehrern wirkte höchstens, dass er die italienische Kunst unmittelbarer kopieren lernte. Er hat das zweifellos gefühlt und sich jetzt schon über seine künstlerische Arbeit sehr kritische Gedanken gemacht, denn ausser zwei Altarbildern aus den Jahren 1861 und 62 entsteht bis zum Jahre 1878 kein einziges Werk reiner Kunst mehr, hingegen drei Arbeiten, die ich schon als deutliche Symptome seiner Resignation angeführt habe: Bilder für ein Geschichtsbuch, deutsche Kaiser und Könige darstellend, dann ein Pflanzenwerk, das Durchschnitte von Blüten, Knospen und Blattformen giebt und endlich eine Anzahl Tierstudien. Um 78 raffte er sich noch einmal zu einem grossen Entwurf auf, der gänzlich nazarenisch ist, nazarenisch in der linearen Typisierung der Landschaft; in den Figuren, in derEmpfindung desGanzen; aber er vollendete ihn nie.

Von 78 bis 83 ruhte das Schaffen; das Versagen der Kraft überwand Bräuer erst durch eine Reise nach Italien, die ihm zu spät ermöglicht wurde, um ihm von entscheidendem Nutzen zu sein, aber immerhin Resultate zeitigte, die ebenso rührend wie überaus erstaunlich sind. Er liess nämlich seinen Stift zu Hause und nahm nur seinen Pinsel und eine Palette brennender Farben mit, und was er sich ansah, war nicht die Kunst Italiens, sondern die Natur, und die Natur nicht so sehr in dem fixierten Typ der italienischen Landschaft, wie etwa die Zeitgenossen der Nazarener, Rohden, Reinhold, Catel und später Feuerbach und Böcklin, sondern er beobachtete den italienischen Himmel, die Luft und das Meer. Die Metamorphose ist ebenso überraschend, wie wenn aus einem Cornelius plötzlich ein Turner würde. Die Studien, die er mitbrachte, enthalten nicht eine einzige Figuren-Komposition, überhaupt nichts Lineares; sondern sie geben eine Skala gestufter Tonwerte, die als einzige Gegenständlichkeit den flackernden Schleier zerrissener oder zergehender Wolken umschreiben. Freilich verleugnet sich nicht, dass der Blick, der hier nach ganz weichen Nuancen tastet und das Verschwimmen farbiger Übergänge im Ton zu erhaschen sucht, die Farbe bisher nur als starr lokalisierte Einheit innerhalb linearer Gerüste gewürdigt hat; die Stufung der Töne wirkt komponiert. Sie bleibt eine abstrakte Palettenskala, die sich in die Illusion der Luft und des Wassers nicht wandeln mag. Auch kann sich der Konturenzeichner, der an dem ornamentalen Spiel der Linien seine Freude hat, nicht völlig unsichtbar machen; er findet in den Formen der Wolken und Wellen allerlei Motive für kalligraphische Schnörkel und heroische Arabesken.

Dennoch hatten diese Palettenübungen einen Vorteil: sie erweckten den Geschmack Bräuers für die farbige Dekoration. Er sah von jetzt an viel öfter in die Landschaft, um ihr die dekorativen Reize farbiger Flächenteilung zu entlocken, und es gelang ihm mit allerlei Motiven aus dem Riesengebirge und der Trebnitzer Gegend farbige Flächenkompositionen zu entwerfen, die auch dem verwöhnten Auge genug thun. Hier stecken Ansätze zu einer ganz reinen Kunst. Diese Kunst wäre sehr selbständig gewesen, wenn sie auch nie reich geworden wäre, weil sie auf dem mühevollen Wege der Abstraktion, des sorgfältigen Zusammensetzens gewonnen wurde. Aber sie reifte zu spät; sie reifte, als Bräuer nicht mehr hoffen konnte, mit ihr hervorzutreten und einen glücklichen Wettstreit zu beginnen mit Leuten, die es leichter hatten als er. Es fehlte dem Fünfziger wohl schon an der Energie Vielerlei hat er noch begonnen, die verschiedensten Dinge. Er hat sich in Schwindscher Grazie versucht und zart getuschte Genreszenen gemacht wie etwa ein früher Hamburger, hat Bewegungsstudien getrieben an dem gleichen Motiv des „Heiligen Martin", das auch Marées quälte, fast in der gleichen Schwerfälligkeit, nur nicht mit einem ähnlich herrlichen Material, und hat zu Zeiten sogar unbegreiflich impressionistischen Anwandlungen nachgegeben: ein plausibles Kornfeld und ein überraschend duftiger Laubwald sind Zeugnis davon. Es blieb alles erster Entwurf, Notizen flüchtiger Launen, ohne Befriedigung. Er wandte sich wieder seinen Anatomien zu, suchte seinen exakten Stift hervor und analysierte den Körper des Menschen mit und ohne Skelett mit der trockenen Gewissenhaftigkeit, die er als Professor sich zur Pflicht hatte machen müssen. Und als Professor starb er dann, ohne Wunsch und vielleicht nicht einmal bitter.





WEIBLICHE KUNST

MINKA GRÖNVOLD

VON

EMIL HANNOVER

Bis zu Rosa Bonheur zurück und noch weiter bis ins achtzehnte Jahrhundert war es das Ziel aller Künstlerinnen, in ihrer Kunst so männlich wie möglich zu werden, dem Manne in allen Punkten ebenbürtig zu sein. In neuerer Zeit aber haben einzelne Künstlerinnen sich völlig ihrer Weibnatur überlassen, und es ist daraus zuweilen eine Kunst von eigenem Zauber erstanden, dem man nicht widersteht, mag man auch die Ansicht teilen, dass Männlichkeit eine der ersten Bedingungen in der Kunst sei.

Eine solche, ganz weibliche Kunst war die von Kate Greenaway, sind die Fayencefiguren der dänischen Bildhauerin Frau Juliette Willumsen. Aber das beste Beispiel weiblicher Kunst sind bis jetzt wohl die Arbeiten von Frau Minka Grönvold. Es ist mehr vom „schwachen Geschlecht“ darin, als in der Kunst irgend einer andern Frau. Diese Kunst macht den Eindruck, als wäre sie das Produkt der Hingabe eines gänzlich willen- und widerstandslosen Mediums an gute künstlerische Mächte.

Zuerst aber ein paar Worte über die Künst-

lerin selbst, die nur ein einziges Mal ausgestellt hat und darum ausserhalb des Kreises von Künstlern und Kunstfreunden, den sie und ihr Mann an verschiedenen Stätten ihres Aufenthalts um sich gesammelt haben, ganz unbekannt ist. Sie wurde in Tirol als Tochter eines deutschen Fabrikbesitzers geboren, kam im Alter von zehn Jahren nach München und lernte hier, als Neunzehnjährige, ihren zukünftigen Gatten, den norwegischen Maler Bernt Grönvold kennen, den sie dann auf vielen Reisen begleitete.



Als junge Leute besuchten Beide gemeinschaftlich eine Kunstschule zu Paris und hielten sich in Norwegen während der Jahre auf, wo Werenskiold und seine Generation einen nationalen und zugleich koloristischen Umschwung herbeiführten. In ihren bescheidenen Motiven, der frischen Freilichtfarbe und dem breiten Pinselstrich glichen Grönvold und seine Frau zu jener Zeit vielen Andern und einander so sehr, dass es schwierig sein kann zu unterscheiden, was der Eine oder der Andere von ihnen damals gemalt hat. Talent zeigte sich augenscheinlich schon damals bei Frau Grönvold, aber wenig Eigenart. Sie war eine jener zahlreichen Frauen, die es in dem Kampf, die Kunst zu verjüngen und eine neue, enge Verknüpfung mit der Natur zu suchen, mit dem Manne aufnehmen wollen.

Aber im Gegensatz zu Berthe Morizot und Mary Cassat in Frankreich, Harriet Backer in Norwegen oder Anna Ancher in Dänemark, führte sie, deren Gesundheit schwächlich war, den Kampf nicht zu Ende. Während ihr Mann sich einem energischen Formenstudium widmete und allmählich zu einem der sichersten Zeichner unserer Zeit heranreifte, gab sie alle Wirklichkeitsstudien und — soweit es geht, — auch die Wirklichkeit selber auf, um sich in sich selbst zu verschliessen und den Stimmen im eigenen Innern zu lauschen und zu folgen.

Was sie seitdem hervorgebracht hat, ist zum grossen Teil wie im Traume entstanden. Wie eine Schlafwandlerin stand sie unter einem Zwang, dem

sie gehorchen musste, wenn etwa einmal im Jahr der Drang sie erfasste, zu zeichnen. Sie zeichnete dann gern wochenlang hintereinander, unaufhörlich, bis ihre Phantasie — oder vielleicht ihre körperliche Kraft — erschöpft war. Sie verschloss dann mit dem Lächeln der Weltdame die weiteren Geheimnisse ihres Wesens wie mit einem Siegel und brach es erst, wenn abermals die Inspiration über sie kam und sie in sich selbst hinein flüchtete.

Ihre Kunst ist das Bekenntnis einer krankhaft sensiblen Seele, die lieber in Sehnsucht lebt, als sich in seiner Einsamkeit ganz seiner Stimmung hingiebt.

Es kann äusserlich eine kleine Verschiedenheit unter diesen jungen Frauen herrschen. Aber immer enthüllen sie verwandte Seelenzustände, deren stärkster Zug eine tiefe Wehmut und grosse Müdigkeit ist. Stehen diese Gestalten, so suchen sie gern eine Stütze an einem Baumstamm, einem Stuhl oder Kamin. Doch gewöhnlich sind sie zu gebrechlich in ihrer Seelennot, um zu stehen. Sie flüchten in eine Sophaecke, wo sie in Kissen lehnen, unfähig



in der Berührung mit der harten und kalten Wirklichkeit wund zu reiben. Als Frau gilt ihr stärkstes Sehnen hübschen Kindern, lieben, blauäugigen kleinen Mädchen; und solche hat sie — meist in traulicher Gemeinschaft mit ihren Müttern — oft auch dargestellt. Ein häufig wiederkehrendes Motiv in ihrer Kunst und nicht minder weiblich sind die zwei oder drei Freundinnen, die mit einander reden — oder schweigen. Allein ihr bei weitem häufigstes Thema ist das einsame junge Weib, das sich ihren Körper zu tragen, die zarten Glieder, ihre langen, dünnen Arme, die auf der Rückenlehne des Sophas ruhen. Zuweilen selbst unfähig, ihr schweres Haar zu halten, das herabgleitet, wenn sie sich im Schmerz mit den langen schmalen Händen an den Kopf greifen. Und sie alle sind doch nichts weniger als immer Stuben- und Sophamenschen. Oft flüchten sie hinaus in die Natur, wo sie still und schweigend dasitzen, die Wange in die Hand gelehnt, wenn sie nicht völlig in sich zusammen-



in ihren Verhältnissen zuzuschreiben. Wenn man in diesem Zusammenhang ihre Verhältnisse überhaupt falsche nennen kann? Ganz gewiss zeichnet Frau Grönvold insofern durchaus nicht richtig, als sie den Hang hat, die Köpfe ihrer Figuren zu klein zu machen, ihre Hüften zu schmal, Hals und Arme zu dünn. Aber sie zeichnet insofern richtig genug, als die verkehrten Verhältnisse in ihren Figuren deren Stil erhöhen. Die kleinen Köpfe, die schmalen Hüften, die dünnen Arme und Hälse vergeistigen ihre Gestalten noch mehr und steigern den Eindruck, dass sie lauter Seele, das ganz unwillkürliche Wiederspiel ihrer eigenen Seele sind.

Dieser Eindruck ist nur selten gestört. Er wird mitunter durch eine Reminiscenz an den Malkasten oder durch eine der Wasserfarben beeinträchtigt, womit die Künstlerin ihre Kohlezeichnungen oft koloriert; namentlich durch ein anilinartiges Lila, das sie bei den Kleidern anwendet. Zuweilen wird der Eindruck auch dadurch geschmälert, dass ein Teil der Zeichnung angesichts der irdischen Wirklichkeit ausgeführt ist, während das Übrige sich schwebend in der Sphäre hält, wo alles allgemein und nichts individuell ist. So wird die Stimmungswirkung der sonst vorzüglichen Zeichnung einer Trauernden, die sich an einen Kamin lehnt, dadurch geschwächt, dass dieser die allzu treue Kopie eines gewöhnlichen deutschen Kachelofens ist. Aber das bildet eine Ausnahme in der Produktion dieser Künstlerin; zwar fehlt es ihr keineswegs an Beobachtungen die direkt auf die Wirklichkeit hinweisen. Von treffender Wahrheit ist, zum Beispiel, die Art, wie eine Frau auf einer dieser Zeichnungen, sich aus dem Bett reckt, um ein Licht auszulöschen. Nicht minder treffend wahr ist die Art, wie auf einer anderen Zeichnung eine Frau im Entsetzen



vor einer Erscheinung, die sie vom Bette aus zu sehen meint, die Decke um sich zieht. Aber solche Beobachtungen, mit ganz leichter Hand hingeschrieben, ruhen sichtlich auf einer Erinnerung, die sich von selbst einfindet, und nicht auf Studien für den bestimmten Vorgang. In der Regel braucht Frau Grönvold kein Modell. Losgelöst von der Wirklichkeit ist ihre Kunst der sublimierte Ausdruck ihres wirklichkeitsfernen Gemüts.

Vom üblichen kritischen Gesichtspunkt aus bietet diese Kunst Stoff genug zur Kritik. So kann man dagegen einwenden, dass es nur Skizzenkunst ist, die keine Garantie für das Vorhandensein des notwendigen Vermögens zur Ausführung eines Motivs sichert. Man kann auch dagegen einwenden, dass sie bei der ausschliesslichen Beschäftigung mit Kindern und jungen Frauen äusserst eng begrenzt ist. Ausserdem ist sie, wie schon erwähnt, voller Zeichenfehler und entbehrt der Kraft, ist zart und etwas kränklichen Wesens.

Aber man kommt mit solchen Einwendungen zu kurz. Bei einer weniger skizzenhaften Ausführung würde diese Kunst etwas von dem schönen Gepräge verlieren, das sie einer Eingebung, einem augenblicklichen Drang nach persönlicher Befreiung verdankt. Sie würde, wenn sie weniger begrenzt, wenn z. B. die Gestalt des Mannes nicht gänzlich davon ausgeschlossen wäre, den weiblichen Charakter des Stoffes einbüssen. Endlich würde sie, wenn die Zeichnung kräftiger und korrekter wäre, auch im Stil ihre weibliche Eigenart verlieren.

Und damit dann ihre ganze Stärke. Zwar mag es paradox klingen, Stärke in Etwas zu sehen, das wir als Schwäche zu betrachten gewohnt sind; aber es muss doch etwas Unüberwindliches und Sieghaftes in der konsequenten Weiblichkeit der Arbeiten von Frau Grönvold liegen, wenn die Einwendungen an ihnen so leicht abprallen. Und nach reiflicher Überlegung kann es nicht wundernehmen. Denn echte Weiblichkeit ist, wie echte Männlichkeit, echte Menschlichkeit und Widerstand dagegen ist in der Kunst, wie im Leben, vergeblich.





BRIEFE VON HANS VON MARÉES

MITGETEILT VON

ROBERT GRAF

SCHLUSS

XIII.

jedenfalls Juni 1877.

. . . — denn klar und ehrlich sein, ist sich selbst offen zeigen. Der ganze Vorgang meines Lebens ist eigentlich dies Bestreben gewesen und ich weiss auch, dass dadurch sowohl ich als andere mehr gewonnen wie verloren haben. Durch nichts wird die gegenseitige Teilnahme mehr gesteigert. — . . .

. . . — Sie werden nicht böse sein, wenn ich ein Beispiel anführe: Après nous le déluge, d. h. ich will mitnehmen was ich kann, mag auch die Welt darüber zugrunde gehen. Könnte man sich, wenn solch ein Grundsatz wirklich ins Gemüt gedrungen wäre, noch Liebe zu einer Person oder Sache vorstellen? Beides, Glück und Genuss, werden dann unmöglich sein und auch die Wirkung auf die Umgebung ist vernichtend. Besser, richtiger, glaube ich, wäre es zu sagen, handle, lebe deiner Ueberzeugung treu, sollte auch deine Person darüber zugrunde gehen. So und nicht anders sind alle Menschenwerke entstanden, die das Leben, die Welt auch nach dem Hingange ihrer Schöpfer schliesslich zusammenhalten. . . —

— . . . — Rom ist auch der Ort, wo ich mich selber doch am meisten fühle, denn hier ist mein Wesen erst zu sich selbst gekommen und lernen kann hier jeder; denn auch die Sitten, richtig gesehen, können nur günstigen Einfluss haben, namentlich die der Frauen. Ich freilich habe einige, nicht ganz mit meinen übrigen harmonierende italienische Eigenschaften angenommen, die man mir wohl wieder abgewöhnen kann. — . . .

. . . — Hoffentlich wird der Abguss wohlerhalten ankommen, es dauert immer etwas lange. Vom Verfertiger desselben erhalte ich soeben aus Deutschland die Anzeige seiner Verlobung und demnächstigen Heirat.*

XIV.

Juni 1877.

. . . — Das Schicksal hat mir doch die grosse Gunst erwiesen, dass ich auf weitere und nicht gemeine Ziele lossteuern durfte. Im grossen und ganzen habe ich die Zeit nicht unbenützt vorüberziehen lassen; ich habe manches erworben, was vielleicht nicht zu verachten ist. Ich habe nicht planlos gelebt, und die Zeit nähert sich, in der sich das zeigen wird. Von Natur nicht ohne Mut, beseelt von Glauben und bewährt mit festen selbsterrungenen Ueberzeugungen hat mich der Bick in die Zukunft nie zittern gemacht. — Von Haus aus hielt ich es unter der Würde meines Berufes, der ein edler ist, denselben zum eigentlichen Erwerb zu missbrauchen, obgleich es mir oft, wenn ich wollte, nicht so schwer wurde — . . .

*. . . — Und so hätte ich vor der Hand weiter nichts zu sagen, als dass die Büste** heute abgegangen ist, mögen die starren, harten Züge derselben, weil sie die Hülle eines weichen, treuen und zarten Gemütes sind, nicht unwillkommen sein. Der Pallas die gebührende Verehrung und Kniebeugung von ihrem getreuen Ritter Hans.*

* *Professor Hildebrand.*

** *Der Abguss wurde bei einem Umzuge zertrümmert.*

XV.

Ischia, Marina della Mandra. wahrscheinlich 1878.

. . . — Wer nach irgendetwas in der Welt strebt, kann von Kleinlichkeiten nur momentan befangen sein und wird sie auch bei niemand anderem voraussetzen. So wie man in der Kunst sich bemühen soll, die vorzüglichen Seiten der Kunstwerke zu erkennen, anstatt der mangelhaften, so soll man es im Leben auch machen, im andern Falle würde letzteres sehr freudlos sein. Darum muss ich immer wiederholen, dass ich selbst auf einen vollen Lebensgenuss stets erpicht bin und mich darum wohl befähigt fühle, auch anderen darin etwas beizustehen und da muss es Einen natürlich betrüben, wenn man sieht, wie die Meisten dem momentanen Amüsement dauerndes Vergnügen, Wohlbehagen und Glück ohne weiteres zum Opfer bringen. Um von allgemeinen Betrachtungen auf mich selbst zurückzukommen, so kann ich sagen, dass ich mich hier durchaus heimatlich fühle. Und wie könnte es anders sein. Lachend Himmel und Meer, lachende Landschaft und fröhliche Menschen, da müsste man allerdings versteinert sein, wenn man nicht auch eine etwas heiterere Physiognomie wie gewöhnlich annähme. Ich führe hier allerdings ein reines Schlaraffenleben. Baden, segeln, reiten, auch auf den Bergen herumklettern und sich dann gelegentlich erfrischen und stärken, ist jetzt meine ganze Thätigkeit, und nebenbei fehlt es nicht an der vortrefflichsten Unterhaltung, da ein Freund von mir hier lebt, den man schon zu den ungewöhnlich intelligenten Menschen rechnen darf. Soviel steht fest, dass, wenn man sich von der Arbeit erholen und zu neuerer frischerer Thätigkeit vorbereiten will, es kein anderes Land giebt, das das so möglich machte als die glücklichen Küsten dieses Meeres. Hier von meinem Fenster aus sehe ich die Stelle, wo die Elite der Römer sich ihre Landsitze baute, und dass es heute nicht mehr so ist, beweist nur, wie wenig man jetzt zu leben versteht. In diesem verdienstlosen Hinschlendern habe ich doch ein kleines Verdienst, dass ich nämlich den Lockungen von Sirenenkünsten und Najaden standhaft widerstehe. Doch was schreibe ich das, da ich doch weiss, dass dasselbe, weil es nicht berührt, auch nicht anerkannt wird. Im übrigen hoffe ich, dass Pallas sich wohl befinde und überhaupt (als solche nämlich) existiert. Dass die Ueberzeugung hiervon mein Wohlbefinden unendlich heben würde, versteht sich von selbst und ich verbleibe bis dahin ein knurrendes Meerscheusal.

Neapel, den 26. Mai 1873.

Verehrteste gnädige Frau*! Aus den blauen Wogen, auf denen ich mich jetzt täglich schaukeln kann, steigen immer lebhafter die Erinnerungen an die verlebten schönen Tage in Wien empor. Damit mir dieselben nicht auch zu gleicher Zeit Gewissensbisse erzeugen sollen, so erlaube ich mir, Ihnen noch einmal meinen lebhaftesten, herzlichsten Dank auszusprechen für alle Liebenswürdigkeiten, die dem Eindringling von Ihnen und den bösen Sirenen** zuteil geworden sind. Anders kann ich leider die letzteren nicht nennen, denn während Odysseus nur die Knochen der Verlockten am Strande erblickte, so sind diese wertlosen Gegenstände das Einzige, was ich so halbwegs gerettet habe. Als das Palladium für das übrige ist der Hut in Wien geblieben, der wohl noch so schwarz wie früher sein wird.

Uebrigens ist es besagten Knochen in der Gesellschaft eines liebenswürdigen gescheiten Freundes bisher nach Umständen gut ergangen. Der Himmel verhüllte während der ganzen Reise gnädig das Antlitz der Sonne. Vergeblich suchte ich in Venedig Ihren Herrn Sohn zu entdecken, in Florenz verlebte ich mit alten und neuen Freunden zwei angenehme Tage, in Rom nur einige Stunden als Herr von Münchhausen und bin seit drei Tagen hier mit den Vorbereitungen zu einer vita pittoresca beschäftigt. Meine demnächstige Werkstätte wird fast vom Meer bespült, wodurch die Einwirkungen der nun hereinbrechenden Sommerhitze bedeutend abgeschwächt werden.

Verzeihen Sie meine gnädige Frau, dass ich soviel von mir geschrieben habe, es ist nur aus dem Beweggrunde geschehen, so doch einmal etwas von Ihnen vernehmen zu können.

Ich hoffe, dass Frau H.*** nun gänzlich hergestellt sein wird und dass sich Ihre ganze Familie eines wünschenswerten Wohlbehagens erfreut. Ihrem Herrn Gemahl bitte ich mitzuteilen, dass ich mich bereits umgesehen habe, doch bei dem einzigen vorgefundenen† wegen ganz übertriebener Forderungen von den Unterhandlungen abstand. Da ich einmal im Bitten bin, so bitte ich Sie auch noch Ihr jüngstes Fräulein Tochter auf ein künstlerisch-pädagogisches Sendschreiben vorzubereiten von einem al fresco-pittore, der sich zum Schluss dem geneigten Andenken von Ihnen und Ihrer ganzen Familie empfiehlt und in dankbarster Ergebenheit nennt

Hans von Marées, Napoli Hôtel grande Bretagne.

* Diese beiden letzten, der Datierung nach ersten Briefe, die sich im letzten Augenblicke vorfanden, sind an die Mutter der Empfängerin der übrigen gerichtet.

** Die drei Töchter.

*** Die zweite Tochter, eine geistig und künstlerisch ausgezeichnete Frau (†)

† Es handelt sich um irgend ein (altes) Bild.

Neapel, den 5. Juli 1873.

Verehrteste gnädige Frau, Ihr liebenswürdiger Brief hat mir die unbeschreiblichste Freude bereitet. Wie herzlich ich den Anlass der Verzögerung einer solchen Freude bedauere, brauche ich gewiss nicht zu versichern. Hoffentlich wird sich nun ihre Frau Tochter nach so langem Leiden einer desto dauernderen Gesundheit erfreuen.

Uebrigens will ich es Ihnen nur gestehen, ich war im Stillen recht trostlos so gar kein Lebenszeichen von Ihnen und den Ihrigen zu haben. Umsomehr fühlte ich mich jetzt entschädigt. Vielleicht hat sich keine Gelegenheit gegeben Ihnen den Hauptzug meines Charakters zu offenbaren, das ist der Egoismus. Und er mag sich denn auch darin zeigen, dass, wo ich einmal Sympathie gefasst habe, ich auch zäher und fester halte als ein Polyp seine Beute. Bisher hat mich darin mein Instinkt noch nie getäuscht und so vertraue ich ihm auch blindlings.

Ob Sie mich übrigens so sehr beneiden würden, wenn Sie den hiesigen Sommer kennten, dürfte bezweifelt werden. Auf die schönen, bedeckten Regentage muss man schon Verzicht leisten. Besser steht es schon mit einigen Menschen und noch besser, das kann ich nicht leugnen, mit der Kunst.

Und ich kann ja gewiss sein, Sie werden keinen Gebrauch davon machen, so will ich Ihnen anvertrauen, dass ich anfange zu merken, dass die Mutter Natur es recht gut mit mir gemeint hat, und tritt kein feindlicher Dämon mir in den Weg, so werde ich bald meiner Person und noch mehr meiner Kunst Ehre machen.

Ich bin nun fest überzeugt, dass ich den Lohn um den ich Jahre lang durch angestrengtes Studium und heimliche Selbstverläugnung gerungen habe, erhalten werde. Er besteht darin, dass ich das Beste — Feinste was ich empfinde, ausdrücken kann und vielleicht für Viele verständlich.

Ich arbeite mit Hildebrand zusammen, wir sind uns gegenseitig nur Ergänzungen, eigentlich nur eine Person: das kommt daher weil wir uns beide ganz einer Sache gewidmet haben.*

Mit meinen hiesigen Vorwürfen ist es mir eigen gegangen. Zuerst wollte ich nur einige Figuren malen und durch H. (Hildebrand) einige Stuck- und Bildhauerarbeiten anbringen lassen. Nach und nach hat sich das alles ganz verändert: ich habe nun beschlossen einen Saal von oben bis unten auszumalen und auch alle Vorarbeiten dazu vollendet. Wir brauchen nur noch das Fussgestell auszuführen. Das wird allerdings einige Zeit in Anspruch nehmen, denn die Bilder, die alle im Zusammenhange stehen, bedecken grosse Wandflächen: die Länge einer der auszufüllenden Wände beträgt fast 40 Fuss. Werden wir bis zum Oktober nicht fertig, so müssen wir auch noch den nächsten Sommer hierher kommen. Und werden wir auch in der Ausführung vom Gelingen begünstigt, so hilft dann nichts mehr, Sie müssen mit Ihrer ganzen Familie hierher pilgern und sich überzeugen, was Ihr neuer Freund in dieser alten Welt macht. Sie müssen dann aber eben so mild mich beurteilen, wie ich selber es tue. Und nun, gnädige Frau, messen Sie mir den versprochenen Lohn nicht zu karg zu, sondern bedenken Sie vielmehr, dass die Theilnahme und Sympathie schöner, kluger, edler und liebenswürdiger Frauen, für Jeden der etwas schönes leisten möchte, der wirksamste Sporn ist. Ich bitte Sie, das auch Ihren Töchtern ans Herz zu legen. Ich kann ja nicht als fremder Herr betrachtet werden, sondern nur als etwas Allgemeines, dass nur dadurch, dass es ausserhalb der Convention steht, existiert.*

Es ist sehr beschämend für mich, dass ich Ihrem vortrefflichen Beispiele bezüglich der schönen und deutlichen Handschrift nicht nacheifere, ich fühle sehr gut das unpassende meines undeutlichen Schreibens. Da ist aber das Malen Schuld daran.

*Meine kleine Schülerin** bitte ich durch Sie nun bald Rechenschaft von ihrem Tun und Treiben in der Kunst bei Androhnung schwerer, unausbleiblicher Strafen, zu geben —*

Wie gewöhnlich, muss auch ich meinen Brief schliessen, ich fürchte Ihnen schon lästig gefallen zu sein. Und doch fällt einem die Hauptsache erst ein, wenn der Brief abgesendet ist.

Gestatten Sie mir zum Schluss auf Distance die Hand zu küssen, so wie auch den 3 Sirenen.

Hans von Marées.

wohnt jetzt Napoli-via Giovanni Bausan 59

* *der Bildhauer*

* *Marées fuhr auch tatsächlich nach Wien um seine Einladung und Aufforderung zu erneuern. Die Familie war aber verhindert die Reise nach Neapel zu unternehmen.*

** *die jüngste Tochter.*


D. TENIERS D. J., LANDSCHAFT

NEUES AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON

W. COHEN-BONN

Die Gemäldegalerie ist um zwei neue Säle bereichert worden. In dem einen war bisher, bei ungünstigen Beleuchtungsverhältnissen, die Sammlung Thiem untergebracht, die jetzt in die Nachbarschaft der Holländer ausgewandert ist; der andere wurde neu hinzugezogen. Er umfasst die Malerschulen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich, England und Deutschland. Nebenan prunken, nunmehr ganz für sich, die Spanier.

Die englische Abteilung ist in der Galerie die jüngste. Auf dem Festland hat das Louvre-Museum, in dem alle Meister um und nach Reynolds bis auf Constable und Bonington durch wenige, aber meist sehr gewählte Stücke, vertreten sind, einen grossen Vorsprung vor unsern deutschen Sammlungen. Sonst findet man noch in Brüssel eine gute Vertretung und, wo man es kaum erwartet, in Buda-



INTERIEUR AUS DEM KAISER FRIEDRICH MUSEUM: DIE GOBELINWAND MIT DEN ALTNIEDERLÄNDERN



JOSHUA REYNOLDS, BILDNIS DER MRS BOONE

pest. In Deutschland hat Dresden schon in den neunziger Jahren einen vielversprechenden Anfang gemacht. Aber obwohl das Kaiser Friedrich-Museum erst seit 1904 an Aufbau und Ausgestaltung dieser Abteilung gegangen ist, übertrifft es jetzt schon an Zahl und Qualität seiner englischen Bilder die deutschen Schwesteranstalten ganz beträchtlich. Freilich ist bei dem nur allzugrossen Interesse, das der Kunsthandel für die englischen Porträtisten zeigt, dieser Erfolg teilweise hochherzigen Gönnern zu danken: die Mehrzahl unserer englischen Gemälde bilden Leihgaben und Geschenke.

Zu der vom Kaiser überwiesenen pikanten Studie von Sir Joshua Reynolds, angeblich die Schauspielerin Kitty Fisher als Danaë darstellend, sind zwei neue Werke dieses Meisters hinzugekommen. Das eine ein Selbstbildnis. Vielleicht von Rembrandt angeregt, hat der Engländer unzählige Male sich selbst gemalt. Aber nur gemalt. Dieselbe vornehme Distanz, die ihn von seinen Modellen trennt, bewahrt er auch vor dem Spiegel. Nie lässt er uns einen Blick in sein seelisches Leben thun, wie es Rembrandt mit fast grausamer Wollust und nicht ohne Cynismus besonders am Ende seiner Laufbahn that. Das berliner Porträt, von feinem malerischen Reiz, könnte auch dasjenige eines kühlen Forschers sein. Schon die runden Brillengläser, etwas pedantisch wirkend, verhindern, dem Mann auch in das Auge der Seele zu blicken.

„Ein Künstler sollte Schönes schaffen, aber von seinem eigenen Leben nichts hineinlegen. Wir leben in einer Zeit, wo die Menschen die Kunst behandeln, als sei sie zu einer Art Selbstbiographie bestimmt . . ."

Hat der Maler Hallward in Wildes schönstem Roman sich den Reynolds als Vorbild gewählt?

Die andere Neuerwerbung, das Bildnis der Mrs. Boone und ihrer Tochter, ein Vermächtnis Alfred Beits, soll uns länger beschäftigen.* Das malerisch vollendetste des ganzen Saales, ist es auch in Deutschland das beste Beispiel von Reynolds Kunstübung. Er malte es auf der Höhe seines Schaffens, in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts, als Präsident der Londoner Malerakademie das weithin sichtbare Haupt der britischen Künstler. Wir wissen nicht viel von Frau Boone. Sie war die Frau eines Gouverneurs in Rook's Nest in Kent. Danken wir ihrem Ehrgeiz, sich vom ersten Künstler ihres Landes ein Quentchen Unsterblichkeit zu entleihen.

Aber was rede ich von ihr und verschweige, dass in diesem Doppelbildnis die Mutter nur da ist, die Reize der Tochter zu heben. Lord Drummonds spätere Gattin ist hier im Alter von etwa zehn bis zwölf Jahren dargestellt, ein bestrickendes Bild ungetrübt froher Jugend. Ein Kind des Reichtums, schon gewöhnt, zu befehlen. Fast allzu sicher für ihre Jahre, ein klein wenig gefallsüchtig steht sie da, ein schalkhaftes Gesichtchen mit keckem Stumpfnäschen, lustigen braunen Augen und tiefbraunem Haar. Reynolds hat das „Alter der Unschuld" dargestellt, ein andermal „simplicity"; die kleine Boone übertrifft diese Kinderbildnisse durch die Abwesenheit aller Süsslichkeit.

Frau Boone kann weniger befriedigen. Es lässt sich nicht leugnen, dass ihre Pose etwas gespreizt ist. Sie hat den Winter in London verbracht. Und kehrt sie ins Landleben zurück, so bleibt sie auch dann die Dame von Welt; sie möchte bescheiden gegen das Kind zurücktreten, das dem Maler die Natur — oder was man im Zeitalter Jean Jacques dafür hielt — verkörpert, aber es will ihr nicht gelingen, das Konventionelle abzustreifen. Man fühlt, wie gleichgültig sie dem Maler geblieben ist.

Im Kolorit wiegen drei Farben vor: Weiss — das gelbliche Weiss alten Elfenbeins — ein mattes, herrlich abgetöntes Erdbeer- und Rosenrot in den Gewändern und das leuchtende Brandrot eines aufgerafften Vorhangs hinter dem Mädchen. Als Folie für die hellbeleuchtete Bildnisgruppe dienen die dunklen grünen und braunen Töne der Landschaft und das Blau des abendlichen Himmels mit jagenden finstergrauen Wolken. Man kennt Sir Joshuas Antipathie gegen das Blau: es kommt nur noch im Unterkleide des Kindes vor. In Reynolds akademischen Reden, der vom 10. Dezember 1778, findet sich eine Stelle, die ich mir nicht versagen kann, hier wiederzugeben: so genau illustriert sie gerade unser berliner Bild.

„Es sollte nämlich meiner Ansicht nach ausnahmslos beobachtet werden, dass die Lichtmassen eines Bildes eine warme, weiche Farbe haben, Gelb, Rot, ein gelbliches Weiss; und dass die blauen, grauen oder grünen Farben von diesen Massen fast ganz auszuschliessen und nur zu verwenden sind, um die warmen Farben zu stützen und zu heben . . ."

Also Rezeptmalerei? Ja, und wiederum: nein. Die ursprüngliche reinsinnliche Freude an der Farbe triumphiert denn schliesslich doch über alle klügelnde Reflexion. Der Malerkittel schlägt die

* Das Gegenstuck, ebenfalls ein Geschenk Beits, befindet sich in der National Gallery, London.



FRANCESCO GUARDI, MARKUSPLATZ

Akademikerrobe, der gesättigte Pinsel den nur zu fleissigen Federkiel. Mit welcher Lust ist das alles heruntergemalt und wie köstlich verschmelzen die Farben zu einer leuchtenden Harmonie! Und in der Ausführung nirgendwo ein Tasten; jeder Hieb sitzt; eine wahre Parademalerei! In der Modellierung besonders des Mädchenkopfs bewegt sich diese Malerei auf einer Höhe, wie sie nach Velazquez und vor Manet keiner erreicht hat.

Umsomehr bedauert man vor solcher Prachtleistung, dass Thomas Gainsborough mit dem Bildnis des John Wilkinson, gleichfalls einem Geschenk Beits, vergleichsweise nur schwach vertreten ist. Dieser quäkerhaft-behäbige Gentleman mag sehr geglückt in der Charakteristik sein, die Farbe hat etwas Stumpfes und die Modellierung erscheint teilweise kraftlos. Aber wo findet man ausserhalb des Inselreichs, in einer öffentlichen Sammlung, einen Gainsborough ersten Ranges?

Romney und Raeburn werden noch vermisst — diese englische Wand ist ja ein Anfang — und auch Lawrence spielt mit dem schon bekannten Porträt eines Mr. Linley nicht eben einen Trumpf aus. Richard Wilson dagegen, den englischen Claude Lorrain, charakterisiert vortrefflich eine Neuerwerbung, eine grosse, überraschend sonnige Thallandschaft; die schon früher ausgestellte intimere (mit dem pikanten Rot in den Mützen der Fischer) wird freilich dem heutigen Geschmack mehr zusagen.

Sonst wiegen in diesem Saale die Franzosen vor. Ihre klassische Malerschule ist, wie man weiss, besonders glänzend vertreten. Umgeben von Werken Claudes, der beiden Poussins, Millets, Mignards und Largillières zieht das grosse Gruppenbild Charles Lebruns, die Familie des kölner Bankiers Jabach, in erhöhtem Grade die Aufmerksamkeit auf sich.

Die Schmalseiten nehmen die Franzosen um

Watteau und die Deutschen Graff, Chodowiecki und Angelika Kauffmann ein. Wie in den italienischen Kabinetten soll auch hier der Versuch gemacht werden, durch Aufstellung von plastischen Kunstwerken die Wand gefällig zu gliedern. Der neue, dem deutschen Rokoko gewidmete Raum der Nationalgalerie, das Hohenzollern-Museum und die



FR. DE ZURBARAN, BILDNIS EINES VORNEHMEN KNABEN

Potsdamer Schlösser bieten dem Kunstfreunde erwünschte Gelegenheit, die hier nur durch einzelne Proben vertretenen Meister nach allen Richtungen hin zu studieren. Doch muss hervorgehoben werden, dass unser Antoine Pesne mit einigen seiner reifsten Schöpfungen um eine Beachtung wirbt, die ihm leider noch zu häufig vorenthalten wird.

Eine ganz andere Welt umgiebt uns im anstossenden Saale der Spanier. Allzulange hatten sie sich in zwar sehr guter, jedoch nicht adaequater Gesellschaft aufhalten müssen. Murillos heiliger Antonius — das meistkopierte Bild der Sammlung! — hat jetzt in einem Werk aus der mittleren Schaffensperiode, der Anbetung der Hirten, ein Gegenstück gefunden. Im Gegensatz zur tonigen Malerei des Spätwerks ist hier alles auf Lokalfarbigkeit gestellt; in einigen Köpfen fühlt man noch den Einfluss Riberas. Auch Zurbarans Pathos hat einen günstigeren Resonanzboden gefunden; zu dem strengen auch in der Farbe asketischen Mönchsbilde „Das Wunder des hl. Bonaventura", kam noch als Neu-



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, WAND MIT ALTEN SPANIERN

erwerbung das düstere Bildnis eines prinzlichen Knaben, der sich, in Brustharnisch und leuchtend roter Schärpe, kräftig von dunklem Grunde abhebt. Dem Velazquez hat man nun endgültig den „Del Borro", der bei den Italienern hängt, genommen; zum Ersatz vermehrte man sein Werk durch „Die drei Musikanten" aus seiner frühesten Zeit. Und in die Sphäre dieses Grossen scheint auch das erst vor Kurzem erworbene, in Lichtführung und Kolorit höchst reizvolle Bücherstilleben zu gehören. Das Bild wurde der Galerie als „Chardin" angeboten, ist aber zweifellos spanisch. Courbet hat manchmal ähnliche Wirkungen angestrebt. Tote Materie, „nature morte", vom Lichte berührt und verlebendigt. All diesen Gemälden reihen sich auf das Würdigste die schon bekannten von Coello, Ribera, Alonso Cano, Carreno und Francisco Goya an.

Der spanische Saal, der nunmehr nach Erweiterung des Oberlichtes sehr günstige Beleuchtungsverhältnisse aufweist, gehört mit seiner nur geringen Anzahl durchweg hervorragender Kunstwerke zu den am ruhigsten und geschlossensten wirkenden der ganzen Galerie.

Die Thiem-Sammlung findet man jetzt jenseits des kleinen Treppenhauses wieder. Mit ihr sind einige der vlämischen Bilder vereinigt und unter ihnen begrüsst man mit Freude die ungemein lichte und duftige Landschaft des jüngeren Teniers von der Auktion Koenigswarter. Die Herren Ed. Schulte, Berlin, und F. Schwarz in Wien haben sie dem Museum zum Geschenk gemacht.

Von den Erwerbungen der letzten Monate erwähne ich wenigstens noch die Bildnisse des jüngeren Joos van Cleve und des Antonis Mor, die Kreuztragung Tiepolos, eine Studie zu dem Gemälde in S. Alvise zu Venedig, und von Guardi eine ganz scharmante Ansicht des Markusplatzes, im Besitze des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins.

Man sieht: Einseitigkeit lässt sich der Galerieleitung nicht vorwerfen. Und ich habe hier nur von den Gemälden gesprochen. Einige Bereicherungen der Skulpturen-Abteilung, vor allem Antonio Pollajuolos Herkules (Bronze), sind von so hohem Range, dass es mehr als ein Etikettenfehler wäre, solche Neuankömmlinge nur mit einer Verbeugung zu begrüssen.



CHRONIK

In seiner „Hilfe" hat Friedrich Naumann bei Gelegenheit einer Betrachtung Liebermanns mit so reifer Einsicht Allgemeingültiges über Malerei gesagt, dass sich die Wiederholung des Wichtigsten an dieser Stelle rechtfertigt. Zugleich freuen wir uns, dem Glückwunsch, der Liebermann vom Generaldirektor der Museen hier ausgesprochen wird, die Ehrung einer aus ganz anderen Interessenkreisen stammenden bedeutenden Persönlichkeit hinzufügen zu können.

„Der Maler kann nichts anderes bearbeiten, als die Aussenseite der Dinge. Ihn kümmert die Entstehung der Erscheinungen nicht. Mag ein Baum, den er vor sich hat, zum alten Bestande deutscher Pflanzen gehören oder aus Samarkand eingeführt sein, was kümmert es ihn? Ihm ist es gleich, ob das Haus, dessen Giebel es darstellt, mit Holz oder Eisen aufgerichtet wurde. Er kann eine Lokomotive malen, ohne von der Einrichtung der Dampfmaschine etwas zu verstehen. Er malt Stoffe, deren Herstellung ihm ewig Geheimnis bleiben wird. Wenn er alles verstehen sollte, was er malt, dann würde er nie fertig werden. Soll er die Geologie studieren, ehe er Berge entwirft? Man verlangt von ihm nichts, als ein gutes Auge. Wenn wir als Zuschauer seiner Arbeit folgen, so zieht er uns in seine Einseitigkeit hinein, denn er lässt uns alles vergessen, was nicht gesehen werden kann. Es ist, als ob die Welt keine Geschichte und keine Vergangenheit hätte, sondern nur eine Gegenwart. Es ist, als ob es kein inneres Wesen der Dinge gäbe, sondern nur eine Erscheinung. Nicht, was der Mensch spricht, interessiert den Maler, sondern wie er den Mund aufmacht, nicht, wohin er geht, sondern wie er seine Füsse setzt. Der Zweck der Dinge und Handlungen ist versunken, sobald wir den Maler besuchen. Es genügt, dass sie da sind .....

Man könnte also glauben, dass der unphilosophischste Maler der beste sei. Viele unserer jungen Künstler glauben das wirklich. Sie vernachlässigen ihre allgemeine Bildung und verzehren sich in Technik des Auges und der Hand. Es wird fabelhaft gearbeitet, und das Ergebnis ist sehr oft eine Art von Gewandtheit, die im Grunde niemanden etwas bietet. Man gehe doch durch die langen Säle der Ausstellungen! Kunsthandwerk! Ob dieses Handwerk mehr nach alter oder neuer Methode betrieben wird, ändert daran nichts, dass man die Seelenlosigkeit dieser Menschen empfindet, von denen man nicht sagen kann, dass sie etwas falsch machen. O, dass



M. LIEBERMANN, HÄUSER IN SCHEVENINGEN

sie etwas Falsches machen wollten! Das wäre doch wenigstens Etwas, was nicht von der Maschine geleistet wird, sondern vom Menschen!

Der Maler soll also Seele besitzen. So unklar und vieldeutig dieser Ausdruck sein mag, so ist er doch gut für den Anfang tieferer Erwägungen. Was heisst es aber, dass er Seele besitzen soll? Er soll die Erscheinungen gliedern, disponieren, gruppieren, vorhandene wichtige Eindrücke verstärken und unwichtige verwischen, er soll aus einem Gemisch von Färbungen die massgebende Farbe herauserkennen, kurz, er soll die Erscheinungen charakterisieren. Das Sehen ist eine Arbeit, eine Gestaltungsarbeit. Man sagt, dass der Maler mit seinem Stoffe ringt, um ihn zu bewältigen. Er betrachtet die Welt der Erscheinungen als seine Materie, er aber will Herr der Materie werden .....

Der Maler ist der Philosoph der Sichtbarkeiten. Ich habe diesen Gedanken durch einen Maler in aller seiner Fülle verkörpert gefunden, um dessen Arbeiten sich jetzt das künstlerische Berlin sammelt. Max Liebermann ist keinem Besucher der Berliner Sezession fremd und auch ein Teil seiner in Privatbesitz befindlichen Gemälde war mir bekannt; aber durch die Sammlung der Liebermannschen Bilder in der diesjährigen Sezession tritt er in seiner Gesamtwirkung vor uns. Er will nichts sein als Auge und Hand. Er ist kein gläubiger Maler nach alter Art und ohne belehrende Absicht. Das ist die Grundlage, auf der sich eine Wirkung erhebt, als ob er – eine gewaltige Tendenz hätte. Als ob man Kant liest! Er wird zum Lehrmeister, weil er nichts ist als Wirklichkeitssucher.

Liebermann malt nicht schön. Es gibt Maler, die viel mehr lyrische Harmonien in ihren Seelen tragen. Er ist, um so zu sagen, nicht melodiös. Auch malt er nicht prächtig. Wie selten ist bei ihm ein starkes Rot oder Blau! Er findet keine dekorative Welt, weil er sie nicht sucht. Ihm fehlt das flutende Rot und das wogende Gewand der dramatischen Malerei. Er ist kein Maler für Schillersche Dichtungen. Wie wenig ist er auch ein Kind der Sonne! Er kennt den Glanz nicht, den die goldene Sonne bereitet. Und doch und trotzdem ist er so stark. Man kann ihn als einen glanzlosen Rembrandt bezeichnen. Er hat vom Rembrandt das eine nicht, nämlich die Freude am blinkenden Kleinkram und die Lust am Licht, das in die Nacht scheint. Diese romantischen Elemente fehlen. Was er aber mit Rembrandt gemeinsam hat, ist das Andere und grössere; er erlebt die Bewegungen und Gestaltungen, als sei er selbst in ihnen drin. Er fühlt den Tritt des Pferdes, als ob er im Pferdekopf sässe. Die Welle ist ihm kein Theater, sondern

ein natürlicher Vorgang, den er selber hervorruft. Mir ist es, als sprache jemand den Namen Spinoza. Auch Liebermann ist Jude, wie Spinoza. Und was Spinoza uns gebracht hat, den Gedanken der Einheit von Bewusstsein und Erscheinung, das zeigt Liebermann nicht in Worten, sondern dargestellten Erscheinungen, in die sich sein Bewusstsein hineingeschoben hat. Er malt mit dem Gehirn. Sein Auge ist Organ eines Geistes, der eine Art Spinoza ergeben würde, wenn es ihm gefallen hatte, sich auf Begriffsverarbeitungen zu legen. Indem ich dieses schreibe, weiss ich recht gut, dass alle diese Worte nur Andeutungen sind und dass sie Dem nichts nützen, der sich nicht vor die Bilder stellen kann. Aber ist das nicht bei allen unseren Kunstbesprechungen derselbe Fall? Die Worte sind nichts als Stäbe, an denen der Wanderer erkennt, wo der Weg ins Gebirge geht. Steigen muss jeder selber.

Das Wichtigste für Den, der über die Besonderheit der Liebermannschen Kunst nachdenkt, sind die Kartons, auf denen die Vorarbeiten zum „Hamburger Professorenbilde" sich zeigen. Wie anders sind Lenbachsche Kartons! Man gönne sich die Zeit zu der Frage: wie würde wohl Lenbach diesen oder jenen Kopf gegriffen haben? Sicher ist, dass Lenbach aus einigen dieser Köpfe „mehr gemacht" hätte als Liebermann. Bei Lenbach beginnt das Bild mit den Augen. Seine Portrats sind, wenn wir es übertreibend aussprechen dürfen: Augenpaare mit Umgebung. Für Liebermann ist das Auge des Objektes ein Stück seiner Oberfläche, gewiss kein unwichtiges, aber keineswegs der Inbegriff des ganzen Menschen. Der Mensch als Ganzes lebt in seinen Korperhaltungen. Wie die Hyäne einen anderen Gang hat als der Wolf, so hat jeder Mensch seine ihm eigenen Bewegungswinkel, seine Ecken und Rundungen, seinen persönlichen mechanischen Rhythmus. Diesen findet Liebermann. Er zeichnet nicht eigentlich den Umriss, sondern ein mit Fleisch und Kleid umhangenes, vom Gehirn aus bewegtes Knochengestell. Also zeichnet er nicht blosse Oberfläche. Alle Maler, die blosse Oberfläche zeichnen, sind oberflächlich. Man muss die Oberflächen so sehen lernen, dass man ihren Untergrund mit sieht."

*

Daß Lautrec immer noch im Geiste jenes gegen Lessingische Unbefangenheit muckernden Hauptpastoren beurteilt wird, daran erinnerte peinlich eine Kritik Walther Gensels in der „Kunst für Alle". Es heisst darin: „Von Verehrung kann natürlich bei diesem Meister in der Darstellung alles Gemeinen und Perversen von vornherein nicht die Rede sein. Dass man Schweinereien – es giebt keinen milderen Ausdruck dafür – wie „Elles" öffentlich ausstellen darf, ohne einen Schrei der Entrüstung zu horen, erklärt sich nur daraus, dass ein Teil des grossen Publikums den Sinn dieses Cyklus gar nicht versteht und ein anderer sich schämt, sein Verständnis einzugestehen. Wie kindlich harmlos ist dagegen manches, was in der Literatur nur als „Privatdruck" erscheinen darf! Aber auch rein künstlerisch genommen, stehen neben Blättern, wie sie nur eine wirklich geniale Hand in guten Stunden hervorzaubern kann, ganz und gar saloppe Leistungen."

Der Mann dieser moralinsauren Ästhetik ist Assistent im Berliner Kupferstichkabinet. Er hat also täglich Gelegenheit, mit Handzeichnungen Goyas, Rembrandts, Rodins, Utamaros oder anderer Grossmeister umzugehen, die nicht weniger kühn als Lautrec das menschlich Allzumenschliche der Kunst dienstbar gemacht haben; und es besitzt, wie A. W. Heymel im Aprilheft hier berichtet hat, das königliche Institut sogar, dem Gensel dient, 23 Lithographien desselben Künstlers, den der schneidige Geheimratsaspirant so schmählich bemakelt und als Schwein zu behandeln wagt. Die leidenschaftliche Menschlichkeit und grosse Künstlerschaft Lautrecs wieder einmal zu veranschaulichen, schien uns, wie Herrn Heymel, vor einigen Monaten hier notwendig. Wir empfinden den Angriff Gensels darum auch als gegen uns und unsern Mitarbeiter gerichtet. Und antworten: die Ehrfurcht, die Lautrec in seinen wüstesten Stunden noch offenbarte, seine Liebe, die verlorene Kinder zum Himmel der Schönheit emportrug, ja, selbst das Verzweifelte in ihm – das alles steht ethisch unendlich hoch über der pharisäischen Wohlanständigkeit seines selbstgerecht schulmeisternden Kritikers, der seine Ahnungslosigkeit überzeugend durch die eines Henry Thode würdige Wendung erweist: „Aber auch rein künstlerisch genommen . . . . ." Und der restlos von seiner Pietschigkeit überzeugt, wenn er in seiner Kritik fortfährt: „Wie anders ist die Luft, die man jetzt im Künstlerhaus einatmet!", wenn er den ganz mittelmässigen Schweden Bjorck mit Van Dyck, Gainsborough und Ingres vergleicht und ausruft: „Das ist gute europäische Kunst!" Und aus solchen Geistern, die nie von den Schürzenbändern der Gouvernante „öffentliche Meinung" loskommen, und deren Einsicht gerade für den Badecker ausreicht, macht man bei uns officielle Kunstverweser.

*

Man soll dem Ochsen, der da drischt, das Maul nicht verbinden. Darum sei den Lesern, die sich für meine Arbeiten interessieren in diesem Hefte, wo viel von Liebermann die Rede ist, mitgeteilt, dass ich ein Buch über diesen Künstler geschrieben habe, das bei R. Piper & Co. in München erschienen ist. K. S.

FÜNFTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. JUNI. AUSGABE AM VIERTEN JULI NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Jahrgang V Heft XI

Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

JAHRGANG V, HEFT XI | AUGUST 1907

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, INS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR OESTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XI

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler, Naturgefühl	421
Julius Meier-Graefe, neue deutsche Römer	424
Jan Veth, Rembrandt im Museum zu Kassel	436
Philipp Otto Runge, aus seinen hinterlassenen Schriften	445
Julius Elias, der Berliner Glaspalast	450
Chronik	458

ABBILDUNGEN

	Seite
Otto Scholderer, Kinderbildnis	420
Karl Hofer, Frauen am Meer	425
—, Bildnis Hermann Hallers	426
—, Selbstbildnis	427
—, kniendes Mädchen	429
—, Gruppe vor dem Meer	430
Hermann Haller, Bildnisstudie	431
—, Terracotten	432
—, Bronzestatuette	433
Hermann Haller, Terracotta	434
—, Bronzestatuette	435
Rembrandt, der Mann mit der Glatze	437
—, Bildnis des Lieven Coppenol	439
—, Saskia van Uijlenburgh	440
—, die heilige Familie	441
—, Bildnis des Dichters Hermansz Krul	443
Ph. O. Runge, Selbstbildnis	445
—, Fragment aus der II. Redaktion des „Morgens“	449
Friedrich Stahl, Eros' Triumph	450
Sigurd Wandel, alter Hof in Helsingör	451
Hans Thoma, Jugendbildnis des Malers W. Steinhausen	453
Wilhelm Steinhausen, Selbstbildnis	454
Paul Kayser, Werft	455
Otto H. Engel, reifende Ähren	456
Otto Heichert, Seelengebet der Heilsarmee	460



OTTO SCHOLDERER, KINDERBILDNIS

Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

NATURGEFÜHL

Mit der ihm eigentümlichen schaltsinnigen Affektation hat Oscar Wilde einmal den Satz zu beweisen unternommen, die Natur sei der Kunst nicht Vorbild, sondern es [illegible] [illegible] das Leben sich den Schöpfungen der [illegible] stets anzupassen. Der grosse Künstler erfindet neue Typen, und das Leben beeilt sich, sie [illegible] „Woher", schreibt er, „stammen denn [illegible] allen braunen Nebel, die durch unsere [illegible] die Lampenlichter verwischen [illegible] in gestaltlose Schatten verwandeln, [illegible] von den Impressionisten? Wem verdanken wir die prachtvollen Silbernebel, die auf [illegible] lagern und wenn die geschwungene [illegible] wiegende Barke zu schw[illegible] [illegible] zerfliessen, wenn nicht ihnen [illegible] Meister? Der ungeheure Umschwung, [illegible] in den klimati[illegible] Londons stattfand, ist einzig [illegible] zuzuschreiben."

Und [illegible] hat [illegible] dieser [illegible] er einer Dame, die [illegible] Bilder [illegible] weis [illegible] zur Antwort gab [illegible] [illegible].

Was diese beiden [illegible] meinten [illegible] lich [illegible] krankhafte [illegible] ihres teuren Selbst [illegible] hat [illegible] wenn [illegible] der Laie [illegible] suchen, nach der Betrachtung schöner K[illegible] die Natur [illegible] den Augen des Künstlers [illegible] Dieser [illegible] wusste [illegible] ein Ganzes [illegible] Anschauen [illegible] Menschen [illegible] wusste, dass [illegible] „ort", sondern [illegible] abspiegeln, um das [illegible] zu [illegible] das Subjektive gelassen [illegible] Objekt [illegible]



Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

NATURGEFÜHL

Mit der ihm eigentümlichen scharfsinnigen Affektation hat Oscar Wilde einmal den Satz zu beweisen unternommen, die Natur sei der Kunst nicht Vorbild, sondern es suche, im Gegenteil, das Leben sich den Schöpfungen der Kunst stets anzupassen. Der grosse Künstler erfinde neue Typen, und das Leben beeile sich, sie nachzuahmen. „Woher", schreibt er, „stammen denn jene wundervollen braunen Nebel, die durch unsere Strassen schleichen, die Lampenlichter verwischen und die Häuser in gestaltlose Schatten verwandeln, wenn nicht von den Impressionisten? Wem verdanken wir die prachtvollen Silbernebel, die auf unsern Flüssen lagern und worin die geschwungene Brücke und die wiegende Barke zu schwindelnden Linien zarter Grazie zerfliessen, wenn nicht ihnen und ihrem Meister? Der ungeheure Umschwung, der während der letzten zehn Jahre in den klimatischen Verhältnissen Londons stattfand, ist einzig dieser Kunstschule zuzuschreiben."

Und Whistler, das genialische *enfant terrible*, hat mit seinem Blagueuresprit diese paradoxe Formulierung dann in ein kurzes Witzwort gepresst, als er einer Dame, die vor Dämmerungserscheinungen an Bilder Whistlers erinnert wurde, auf ihren Hinweis nachlässig zur Antwort gab: „Ja, die Natur kommt allmählich dahinter".

Was diese beiden Eitlen meinten und was sachlich auszudrücken eine krankhafte Vergötterung ihres teuren Selbst sie hinderte, hat Goethe beschäftigt, wenn er den Rat gab, der Laie solle versuchen, nach der Betrachtung schöner Kunstwerke die Natur mit den Augen des Künstlers zu sehen. Dieser besser geschulte Geist wusste, dass die Natur ein Ganzes ist, das vielen, ja, allen nur möglichen Anschauungsarten des Menschen genug thun kann; wusste, dass wir niemals erfahren, wie die Natur „ist", sondern dass wir nur unsere eigene Art darin abspiegeln, um das Spiegelbild dann für das Wesen zu nehmen; dass wir es sind, die sich ändern und das Subjektive gelassen dann ins Objekt projizieren,

wie es geschieht, wenn wir vom Auf und Untergang der Sonne sprechen.

Dasselbe Naturbild erscheint dem Glücklichen anmutig und dem Verzweifelten unheimlich. Dieselbe Sonne beleuchtet der Sorge eine Welt schwüler Mystik und glänzt dem Glück mit heiterer Helle entgegen. Der herorisch Gestimmte findet in der Natur das Heroische, der Lyriker das Idyllische, der Schwärmer Romantik und der Asket überall die Stimmung der Hoffnungslosigkeit. Als Echo giebt die Natur alle Laute der Empfindung getreulich zurück; als ein Echo, das verschwindet, wenn man ihm denkend nachgeht. Sie sagt jedem, was er hören will und lügt doch niemals. Sie ist alles immer in einem, und auch wieder eines in allem. Was sie uns ist, das scheint sie nur; aber ihr Schein ist die einzig denkbare Wirklichkeit.

Die Künstler deuten unser in der Natur sich spiegelndes Gefühl, während sie die Natur selbst zu erklären scheinen. Sie haben das Talent; das heisst: ihrem Gefühl ist ein Organ verliehen worden, das alle subjektive Empfindung in sinnliche Objektivität zu übersetzen vermag. Wo der Laie die Natur zugleich sieht, fühlt, hört, riecht und nach tausend Seiten erfahrungsmässig begreift, wo er genug zu thun hat, um sich ihr gegenüber nur zu behaupten, da tritt der Künstler, befähigt von jener synthetischen Kraft, die wir Talent nennen, vor der Natur anschauend zurück und gewinnt Distanz. Er ignoriert vieles, um wenige Eindrücke ganz zu besitzen. Und diese Beschränkung wird ihm zum Zaubermittel; denn in dem Einen, was er vollständig hat, giebt er ein Gleichnis des Naturganzen.

Wie ein Wunder mutet es an, dass die Natur sich jedem Künstler, jeder Zeit neuartig offenbart und doch immer dieselbe bleibt. Ein grösseres Wunder jedoch ist es, dass der Laie die Anschauungsformen aller Künstler nachzuempfinden vermag, dass er mit allen Talenten fraternisiert und die Natur mit den Augen Claude Lorrains, Dürers, Rembrandts, Corots, Manets oder irgend welcher anderer, alter oder neuer Künstler anschauen lernt; das heisst: dass in jedem Menschen die ganze Menschheit schlummert.

Was der Laie vom Künstler praktisch lernt, ist die Einsicht, dass sich nicht im Strom zu spiegeln vermag, wer darin schwimmt; dass zum ästhetischen Genuss Distanz nötig ist und die Beschränkung auf das rein optische Anschauen. Es ist damit nicht gesagt, dass die optische Anschauungsform allein wertvoll ist. Eine Landschaft kann auch mit den Augen des Geologen, des Landwirts oder Strategen betrachtet werden. Wichtig ist es nur, dass die verschiedenen Anschauungsweisen nicht durcheinandergemengt werden, wie es so oft geschieht, dass das Gegenständliche nicht mit dem Malerischen, das Wissenschaftliche nicht mit dem Ästhetischen verwechselt wird.

Der Laie, der sich bemüht, die Natur mit den Augen eines Künstlers anzuschauen, begiebt sich auch nicht in eine tadelnswerte Abhängigkeit. Nur mit Hilfe der Kunst kann er zur selbständigen ästhetischen Wahrnehmung gelangen. Indem er sich vom Künstler das Schöne in der Natur deuten lässt, wird er im Temperament selbst zum Künstler. Er gerät in eine Stimmung, wie sie der schöpferischen That vorhergeht: die Erscheinungen der Natur werden ihm symbolisch; er erblickt im Spiegel der Natur sich und die Menschheit.

*

Dass der optische Schein reinere Freuden geben kann als jedes Wissen um die Gegenstände der Natur, als alle dunkle Naturmystik, dass das Auge vor allem das Organ ist, womit man die Welt fasst, erfahren auch die von der neueren Kunst zum Naturgefühl Erzogenen. Nicht weil Einem auf einem Gang durch Stadt oder Land unwillkürlich Namen wie Corot, Manet, Monet, Sisley, Cezanne, Van Gogh, Liebermann, Trübner usw. in den Sinn kommen; obgleich ein solches Fortwirken des Kunsterlebnisses bedeutungsvoll genug ist und obgleich viel selbständiges Naturgefühl dazu gehört, um die Beziehungen zwischen Kunstideen und Naturerscheinungen zu finden. Auch die Entdeckung so plausibler Pleinairreize, wie die verschleiernden Nebel und silbernen Dämmerungen, wovon Wilde spricht, bedeutet nur eine Nuance. Der Impressionismus — das Wort im allerweitesten Sinne genommen — leitet vielmehr kraft seiner Kunstidee den Laien dazu an, überall aus der Erscheinungswelt, aus allem, was innerhalb eines zufälligen Gesichtsfeldes liegt, selbständig im Geiste Bilder zu gewinnen. Diese Kunst hat gelehrt, überall die durch Luft und Licht in harmonischen Bezug gebrachten Form- und Farbenwerte in ihrer Kraft und Zartheit zu erkennen, im naiven Eindruck das lebendig Schöne, das natürlich Schmückende wahrzunehmen, das Störende auszuschalten, auf dem Wesentlichen anschauend zu verweilen und das Auge, das vom Zwecksinn immer gereizt wird, ein ganzes Panorama Teil bei Teil

abzuwandeln, auf einem Punkte, als auf einer optisch geschlossenen und sozusagen imaginär gerahmten Einheit, ruhen zu lassen. Man sagt, der Impressionismus lehre, die Welt der Erscheinungen in Farbenflecke zu zerlegen; aber er lehrt auch, aus Farbenflecken eine Welt des Gefühls, neu und lebendig wie am ersten Tag, wieder aufzubauen. Er macht auf das Charakteristische aufmerksam und im Charakteristischen auf das Dekorative; er befreit vom Gegenstand und zeigt in allem die Form. Die Form aber vertieft er so, dass sie als Lebensgleichnis erscheint. Das Rätselspiel der Natur bleibt so geheimnisvoll wie es von je war, aber es wird dem von dieser Kunst Geführten zugleich zu einem Schauspiel, dem er vom Parkett aus zuschaut.

Auf die Allgegenwart der Schönheit in der Natur macht der Impressionismus nachdrücklicher aufmerksam, als es irgend eine andere Form der Malerei zu thun vermag. Es sind dieser modernen Kunst die gewaltigen, architektonisch-symphonischen Wirkungen versagt, wie sie von Werken der Renaissance ausgehen; dafür aber nimmt sie vertraulicher am ganzen Leben teil. Ihre im edelsten Sinne sentimentalische Beseelung der Alltagsnatur, die sie zu einer Art Profankunst stempelt, wie der Roman in anderer Weise eine ist, macht sie besonders geeignet, unmittelbar auf den Augenblick zu wirken und das immer rege Naturgefühl in jeder Stunde zu veredeln. Es bedarf exceptioneller, seltener Bedingungen, um die Natur mit den Augen Michel Angelos oder Lionardos zu sehen; und um in der Natur an Claude Lorrain zu denken, sind stolze Baumgruppen und reine Abendhimmel nötig. Die Erinnerung aber an die Impressionisten, oder doch an ihr Verhältnis zur Natur, begleitet uns überall. Sie ist bei uns in den Strassen der Grossstadt, am Meer, in Feld und Wald und in den Stuben. Denn das Baumaterial dieser Kunst ist nicht die stolze Linie, die heldische Körper und ein Milieu hoher Kultur voraussetzt, sondern es sind Luft, Licht und das magische Spiel der Dinge im Raum: allgegenwärtige Kunstmittel, womit auch das Naturgefühl des Laien zu tändeln vermag. Von einer zarten aber gar nicht schwächlichen und oft sogar sehr monumentalen Lyrik sieht der von dieser Malerei Erzogene sich darum überall in der Natur umgeben. Mit J. P. Jacobsen darf er sprechen: „Jedes Blatt, jeder Zweig, jeder Lichtstrahl, jeder Schatten kann mich erfreuen. Kein Hügel ist so kahl, keine Torfgrube so viereckig, keine Landstrasse so langweilig, dass ich mich nicht einen Augenblick darin verlieben könnte. Ich kann es nicht erklären, aber es liegt in der Farbe, in der Bewegung und in der Form, und dann in dem Leben, was darin ist.“

Eine solche Erziehung zum Naturgefühl durch die lebendige Kunst der Gegenwart trägt entscheidend dazu bei, uns langsam von der beschämenden Despotie des Phänomens zu befreien. Es ist eben wieder die Zeit, wo die Bewohner der Grossstadt in Scharen durchs Land reisen. Noch immer glauben die meisten von ihnen, Naturschönheit gäbe es nur auf „berühmten Punkten“, Naturgefühl müsse mit der Eisenbahn, dem Dampfschiff erjagt werden. Als ein Schönes in der Natur gilt ihnen das Seltene, Ausserordentliche, Theatralische: das Phänomen. Sie geniessen die Natur, wenn sie vom Berg fünfzig Kilometer weit ins Land sehen können, wenn sie beim Sturm die Brecher an der Mole zählen oder vom „Aussichtspunkt“ aus über die Lage der Städte und Dörfer diskutieren. Darum sind sie so sehr auf das „schöne Wetter“ angewiesen. Ohne brennende Sonnenaufgänge, Bergseen, Gletscher, Wasserfälle, Felsenpartien und Brandungen, das heisst: ohne seltene Gegenstände kommt ihr Naturgefühl nicht in Schwung. Nun ist es gewiss interessant und nützlich, neue Gegenden aufzusuchen. Aber es giebt in der ganzen Welt keine Naturschönheit, die höheren Grades wäre, als die, die man auch daheim haben kann. Die Welt ist überall Gottes. Dieses Bewusstsein ist Voraussetzung des rechten, genussreichen Naturgefühls. Die optischen Schönheiten, worauf es ankommt, sind in Tempelhof bei Berlin ebenso edel wie in Montreux oder St. Moritz, sind im Regen-, Sturm- und Nebelwetter so beglückend wie im Sonnenschein. Es giebt in der Schweiz gewiss bedeutenderes Anschauungsmaterial und mannigfaltigeren Schönheitsstoff. Aber man kann auf dem Verdeck eines Omnibus durch die Stadt fahren und in einer Stunde mehr geniessen, als der Programmensch auf einer Tagestour im Gebirge. Die Fähigkeit zum Naturgefühl solcher Art will aber erworben sein; es gehört Empfindungsfröhlichkeit und ein erzogenes Auge dazu, weil es sich schliesslich um eine persönliche That handelt, weil die entdeckten Naturschönheiten nichts sind, als Reflexe innerer Harmonie. Weil man, um recht zu geniessen, ein wenig Künstler sein muss und Philosoph und im Herzen fühlen soll wie Lynkeus, der Türmer:

„So seh ich in allem die ewige Zier,
und wie mir's gefallen, gefall ich auch mir!“

NEUE DEUTSCHE RÖMER

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Roms schlechter Ruf als Bildungsstätte für deutsche Künstler ist nur insofern berechtigt, als diese Stadt nicht für unreife Menschen taugt. Den Armen nimmt Rom den Rest; Denen aber, die etwas mitbringen, giebt es. Ich glaube nicht, dass der Ehrgeiz dort unnatürlich gestachelt wird. Die Redensart von den grossen Beispielen ist fauler Zauber; denn diese Beispiele liegen zu fern, zu weit zurück. Den Ehrgeiz erweckt Paris mehr, weil man dort tausend Fäden findet, woran man die eigene Gegenwart befestigt, um mitzulaufen. Gerade das gar nicht Aktuelle Roms hat Vorzüge. Man kann sich dort sammeln, sich in Ordnung bringen, nachdenken. Paris hat unsere Leute zu ausserordentlichen, aber vereinzelten Leistungen getrieben: so Menzel und Leibl; Rom hat sie geklärt, sie den für die Zukunft entscheidenden Weg wählen lassen: so Feuerbach und Marées. Vielleicht liefert uns Rom jetzt ein neues Beispiel dieses wohlthätigen Einflusses. Der erfreulichen Dinge in der werdenden Kunst sind so wenige, dass man mir die Voreiligkeit, womit ich es zitiere, nicht nachtragen wird.

Vor sechs Jahren besuchte mich in Paris ein junger Deutscher, Karl Hofer, mit seinen Erstlingsarbeiten. Es waren Zeichnungen. Ein Satan mit einem Bart, der zu einer Schlange wird, einen unglücklichen Schläfer erwürgt und noch verschiedenes andere Unheil anrichtet. Das war, glaube ich, noch das mildeste. Die Art ähnelte den bei den Indépendants in den Nebenräumen hängenden Dingen, die man gutthut, nicht unvorbereitet zu betrachten; vom Geiste Munchs ohne dessen Können. Dabei natürlich, wie immer, mit viel Talent. Ein paar Jahre darauf gab es von demselben Mann Gemälde. Ein Meerweib von beträchtlichen Formen, im Spiel der Wellen war sein erster Malversuch und zeigte schon die Richtung. Gedrungenere Formen folgten. Ein brünstiger Ritter, Profil nach rechts, umarmt eine gewaltig aufschreiende Germania, Profil nach links. An stiller Meeresbucht schlummert ein nacktes Weib; ein Täubchen bringt ihm die Träume. Und so weiter. Man merkte das Streben, die Wildheit Böcklinischer Einfälle zu zähmen. Das Motiv trat in den nächsten Bildern immer mehr zurück. In der Weimarer Ausstellung von Bildern Hofers, die Graf Kessler vorigen Sommer veranstaltete, schien der Künstler ein endgültiges Genre gefunden zu haben. Ein

Pathos, das sich, wie das Hodlersche, ohne Dramatik behalf und den Schwung der leicht lesbaren Handlung durch primitive Gesten ersetzte; würdig und mit sehr deutlichem Bewusstsein der Würde. Ein sehr schlimmes Genre, da es, ebenso unwesentlich wie die Phantastik des Draufgängers, nur geordneter und theoretischer auftrat. Aus dem Stürmer war wieder mal ein frühreifer Akademiker geworden. Vermutlich würde er an der äusserlichen Haltung seiner Dinge Genüge finden und so bis an sein Lebensende weiter malen. Die Entwicklung zeigte genau den mittelbaren und bedenklichen Einfluss Böcklins, die Reaktion, die mit dem Motiv reagiert und den Anreger zu überwinden glaubt, wenn sie statt aufgeregter Gesten ebenso unmalerisch ruhige Gebärden behandelt.



KARL HOFER, FRAUEN AM MEER

Es gab in fast allen Bildern ernsthafte Formenprobleme. Auf dem einen sonnte sich in einem unwahrscheinlich kleinen Kahn eine in sich gekauerte umhüllte weibliche Gestalt, deren wohlgebaute Silhouette sich sehr wirksam vom Horizont abhob. Nicht nur ein guter Umriss, sondern eine



KARL HOFER, BILDNIS HERMANN HALLERS

plastische Form, ein wirklicher Körper, dessen Organen man folgen konnte. Und trotzdem ein ganz schlechtes Bild. Denn man mag in einem Kunstwerk hundert vortreffliche Probleme finden: wenn es nicht das eine löst, das seine Gattung vorschreibt, bleibt es ohne Belang. Dagegen reizten die Bilder den Psychologen. Man erkannte in ihnen die jungdeutsche Strömung, die das Monumentale möchte und im kleinen Gewerbe stecken bleibt. Dekorationen mit grossen Formen, die durchaus nicht dekorativ wirken; oder ein Dekoratives, das ich mir schliesslich auch mit ein paar gehobelten Balken, die wirksam angestrichen werden, verschaffen kann. Nicht dekorativ in dem einzig vernünftigen Sinne, weil unfarbig. Die Farbe war ganz Böcklin geblieben, ein materielles Ausfüllen der Umrisse und Decken des Plastischen, der Symbolik des Gegenstandes unterthan, nicht dem Formgefühl des Malers. Willkürlich standen die Flächen nebeneinander. Der Zusammenhang, den der Maler immer nur mit Kontrasten oder Abtönungen und mit der Pinselschrift geben kann, der ihn treibt, die Kontur aufzulösen und mit Flächen statt mit Linien zu wirken, beruhte auch hier wieder nur auf einer Fiktion; und dass die Fiktion nicht von einem Märchenerzähler oder Fabelwesenerfinder herkam, war ein mildernder Umstand zweifelhafter Art. Im September kamen dann dieselben Bilder nach Berlin zu Schulte und wurden von der Kritik teils beifällig aufgenommen, teils unbeifällig abgelehnt. Ein Zufall führte mich vor kurzem nun wieder mit Hofer zusammen. Es war in dem kunstreichen Haus des Dr. v. Fleischl in Rom, wo sich übrigens ein paar vortreffliche und leider wenig bekannte

Böcklins aus den fünfziger Jahren befinden. Am nächsten Tag war ich in Hofers Atelier vor der Porta del Popolo, gleich neben der Villa di Papa Giulio, und fand alles andere als ich erwartet hatte. Hofer wohnt dort in einem alten Palazzo, der billig zu haben war, weil er — in Rom ist noch alles möglich — in dem üblen Geruch steht, Geister zu beherbergen. Die Leute nennen ihn schlankweg Palazzo dei Spiriti. Was ich sah, machte diesen Glauben wahrscheinlich. Der Fortschritt Hofers binnen wenigen Monaten könnte Hexerei genannt werden, wenn es nicht frevelhaft wäre, künstlerische Resultate solcher Art, die immer nur dem Willen eines ganz bewussten Menschen gelingen, auf das Konto fremder Mächte zu schreiben. Zudem dauert die Überraschung nur gerade so lange, als man nicht selbst im Eifer des Sehens zum Nachdenken gekommen ist. Nicht weil nachher die Freude geringer wäre, sondern weil man die Möglichkeit der Thatsache so gut begreift, dass man sich einbildet, es hätte gar nicht anders sein können. Und diese Einsicht ist noch wertvoller als die Überraschung.

Ob man in den Abbildungen den Kern der Sache und die Qualität der Bilder erkennen wird, weiss ich nicht. Was ich dazu thun kann, wird bei meinem Leumund im süssen Vaterlande auch nicht viel helfen. Der Fall ist ungeheuer einfach zu sehen und äusserst kompliziert darzustellen, wie alles Künstlerische. Man könnte ihn psychologisch dahin zusammenfassen, dass Hofer auf seiner Geisterterrasse zum Nachdenken kam; physiologisch dahin,



KARL HOFER, SELBSTBILDNIS

dass er als Maler zu malen begann. Er hatte bisher die Dinge von innen gesehen und von aussen dargestellt, immer nur darauf bedacht, seiner Idee eine Hülle zu geben. Denn so streng formal seine früheren Bilder erscheinen: die Form ist darin doch nur ein zufälliger Begriff, aus einer Idee, nicht aus der Anschauung entsprungen. Wäre Anschauung dagewesen, so wäre, wenn auch noch so schwach, der Versuch einer malerischen Harmonie zum Vorschein gekommen. Die Sachen waren aber nicht mehr oder weniger gut, also irgendwie verbesserungsfähig, sondern verkehrt. Der Künstler liess all die Variationsmöglichkeiten, die seinem Gewerbe zur Verfügung stehen, unbenutzt und variierte ein ideologisches Schema. Daher auch die kaninchenhafte Fruchtbarkeit. Man kann, wenn man stets auf demselben Flecke denkt, unglaublich viel Zustände konstatieren; es sind aber immer nur verschiedene Querschnitte durch eine und dieselbe Masse. Derartiges ist bei einem Menschen, der vorwärts strebt, ausgeschlossen. Bei ihm ähneln sich in der Regel die Gegenstände, denn der Künstler ist versucht, immer an dieselbe Stelle sein Psyche anzusetzen, aber das Bildhafte in den Bildern wird sehr verschieden. Die Werke werden handelnd, insofern sie das Eindringen des denkenden Künstlers in seinen Stoff widerspiegeln, wirksam, weil der Maler die seiner Anschauung erschlossenen Mittel der Darstellung benutzt; sie fesseln uns dauernder, weil uns die Kenntnis des Systems lockt, dessen gesammelte Wirkung wir vor uns sehen. Es ist nicht wahr, dass Malerei nur zum Sehen, Musik nur zum Hören da ist; so wenig wie ein anderer Körperteil zum Lieben da ist. Der Sinn soll nur den Geist erregen, alle Fähigkeiten des Schauens stählen und soll sich nicht, wie vor den Werken der malenden Ideologen, begnügen, Thatsachen, Zustände zu registrieren. Diesem Geschick aber verfiel das Auge vor den früheren Bildern Hofers. Es lief immer nur um ein und dieselbe Form herum und erschöpfte den Geist, wenn es ihm nicht falsche Thatsachen übermitteln wollte. Die Bilder wirkten plastisch, aber dies Plastische war nur Mittel zum Sichtbarmachen des Gegenständlichen, nicht ein Mittel des Künstlers, sondern des Reproduzenten von Sonderbarkeiten. Die neuen Bilder Hofers dagegen entstehen aus der Fläche. Sie wachsen aus einer Schrift von Farbe und Pinselstrichen heraus, die noch mehr enthält als den Gegenstand, den wir verstandesmässig ausdeuten. Sie sind gegenstandslos, nicht weil sie zufällig keine phantastischen Dinge darstellen, sondern weil die Phantasie ausschliesslich auf eine neue Nutzbarkeit der Kunstmittel verwendet ist und weil uns die Einsicht davon unendlich stärker, vor allem aber dauernder anregt als irgend eine Situation. Das hat natürlich nichts mit der Technik zu thun, sondern ist eine rein geistige Frage. Technisch dagegen ist die Thatsache, dass diese Bilder in Öl, die früheren in Tempera gemalt sind. Und auch das ist vielleicht kein Zufall. Ohne Frage darf man der Lieblingstechnik Böcklins nicht die Sünden anrechnen, die mit ihr zumal in Deutschland verbrochen worden sind. Grosse Meister verdanken der Tempera unvergängliche Dinge. Nichts destoweniger vergrössert sie dem Anfänger, zumal dem, der sich voreilig mehr nach dem Monumentalen als nach der Natur sehnt, die Gefahr, die Farbe zum Kolorieren statt zum Malen zu gebrauchen. Die Unfähigkeit des Temperamalers, mit vollkommener Sicherheit sofort die Wirkung der Farbe auf der Leinwand zu sehen, die Tiefe ohne Untermalung zu erzielen, und endlich die Schwierigkeit, mit zahllosen Flecken zu wirken: alle diese und noch manche andere Eigenschaften erschweren die unmittelbare Übertragung der Empfindung auf die Leinwand. Ich kann mir durchaus Menschen denken, denen diese Hindernisse gewohnt und notwendig geworden sind. Es mag Dichter geben, die ihre Gedanken mittels der Remington-Maschine niederschreiben. Man wird immerhin zugeben müssen, dass zumal in unserer Zeit und aus leicht verständlichen Gründen solche Fälle zu den Ausnahmen gehören. Mit Recht opfern wir vieles, dem die alten Meister sich unterwarfen, sogar die Haltbarkeit unserer Bilder, um dem Fluge des Genius keine entbehrlichen Schranken zu errichten, und wir müssen so handeln, weil in einer notwendig auf das Autodidaktentum angewiesenen Epoche die biegsamste, leichteste Technik die beste ist.

Übrigens ist der Pinselstrich Hofers in den neuen Bildern noch nicht sehr markant. Eine knappe Gestaltung des Fleisches ist ihm nur in dem Selbstporträt gelungen, bei weitem seiner besten Arbeit. Die Pinselführung erinnert darin in manchen Einzelheiten wohl zufällig an Leibl. Fast ebenso einfach und schlagend ist die knieende Figur gemalt. Dass diese beiden besten Bilder kleinen Formates sind, bestätigt eine oft in der deutschen Malerei gemachte Erfahrung. In den grösseren Gemälden merkt man den früheren Temperamaler,



KARL HOFER, KNIENDES MÄDCHEN



KARL HOFER, GRUPPE VOR DEM MEER

aber nicht zum Schaden der Bilder. Der dünne Auftrag, der die Farbe ganz lose, zuweilen flockenartig auf das Fleisch legt und nur die derbere Materie der geringen Gewandteile mit gröberen Strichen unterscheidet, steht diesen sanft belichteten, sehr tonigen Gestalten vortrefflich. Man kann sie sich, von einem kühneren Pinsel gemalt, sehr viel mächtiger denken; aber man begreift und achtet die Vorsicht, die, einmal im Besitz der Harmonie, diese nicht mit übertriebenen Zumutungen in Frage stellen mag. Die Koloristik ist so einfach wie möglich Statt der vielen Farben der früheren Bilder zwei oder drei Dominanten und diese reich abgetönt und durch Kombinationen unter sich bereichert. In dem Selbstbildnis entscheidet das warme Havanna des Anzugs, das sich im Fleisch mit Rosa vereint, in Bart und Augen, in dem kräftigen Schatten und im Hutband wiederkehrt und durch das poröse Weiss des Kragens und des Hutes, zuletzt noch durch den diskreten graugrünlichen Grund durchscheint. Man müsste die früheren Arbeiten mit abbilden, um zu zeigen, wie äusserlich sie neben diesem anspruchlosen Bilde wirken, wie hier ein sehr einfacher, aber lückenloser Organismus die Natur als Ganzes giebt, während die anderen Bilder bestenfalls Fragmente zeigen. Auch in der knieenden Figur bleibt keine Farbe isoliert. Der graugrüne Stoff harmoniert mit den gleich zarten violetten und hellbraunen Tönen und gestattet durch geschickte Zwischenschiebung den rotbraunen Grund. In dem Bilde mit den zwei stehenden Figuren scheint das türkischrote Tuch um die Büste der rechts Stehenden gewagt, wächst aber, je länger man hinblickt, immer mehr mit dem Körper zusammen, gelockt von den rosa Fleischtönen derselben Basis. Andererseits entsteht das Fleisch aus dem hellen Ocker des Bodens, den die graugrüne Vegetation belebt. Das Grau findet sich im Blau des Himmels wieder, erhöht sich im Kopftuch bis zu Weiss und sinkt im Meer zu tieferem Graublau. Selbst der geringe gelbliche Ton des Haars kommt im Boden wieder. Ähnlich ist die Koloristik im letzten Bilde Hofers mit den beiden Frauen, wo sich die Sitzende mit dem roten Tuch die Kniee deckt. Freilich sagt diese Bestimmung nichts von den Dosen und der durch die Beleuchtung gegebenen Variation des Tons. Man mag sich etwa eine gobelinhafte Wirkung vorstellen, aber ohne an die Schotten zu denken. Die Farbe wird nicht zu einer flauen Stimmungsmacherei verwendet, erregt nicht die Illusion eines Komforts, der bei näherer Betrachtung verduftet, sondern ist organischer Bestandteil. Die sehr gemässigte Koloristik ergiebt sich als Notwendigkeit, um die grosslinigen Flächen in Ruhe zu halten. Es bleibt noch immer zwischen Zeichnung und Malerei ein nicht ganz aufgehender Rest. Der Umriss überwiegt noch, viel weniger als bei den früheren Bildern, unvergleichlich weniger als bei den Präraphaeliten, weniger sogar als in den Wandgemälden von Puvis de Chavannes; immerhin aber merkbar. Es ist die Reserve des Temperamalers, der gerne Freskenmaler sein möchte. Ich sehe darin weniger eine Schwäche als den Ausfluss eines Optimismus, der sich nicht entschliessen kann, die Hoffnungen des Monumentalkünstlers aufzugeben und sich im Staffeleibild dauernd einzurichten. Diese Einzelfiguren, in Stellungen, die sich aus der Einsamkeit heraussehnen, scheinen mir mehr Studien für die Typen grosser Dekorationen als zum Selbstzweck gemacht. Vielleicht hat dieser latente Idealismus, dem seit Dezennien geopfert wird, keine Aussicht auf Realisierung. Wenn er so ökonomisch



HERMANN HALLER, BILDNISSTUDIE, TERRACOTTA



HERMANN HALLER, TERRACOTTEN

bleibt, kann man ihn sich wohl gefallen lassen. Hofer ist heute achtundzwanzig Jahre alt. Der Start, denn als solchen muss man diese Werke in Wirklichkeit ansehen, kommt für deutsche Verhältnisse immer noch früh genug. Denn wie wenigen der Unseren lässt das Dickicht der Vorurteile die Möglichkeit, überhaupt nur anzufangen. Man darf annehmen, dass Hofer nach solchem Beginn, bei seinem Talent und seiner sehr entwickelten Intelligenz den Weg bergan nicht mehr aus den Augen verlieren wird.

Im Hause Hofers stand eine Plastik, die ich in der Dunkelheit des Winkels für einen mir unbekannten frühen Maillol nahm und die sich als das Werk eines jungen Schweizers, namens Haller herausstellte. Wir gingen noch am selben Abend in das benachbarte Atelier. Der Inhaber war nicht da und hatte sein Haus mit Selbstschüssen verbarrikadiert, eine lionardeske Erfindung, die ich jedem einsamen Atelierbesitzer bestens empfehlen kann. Zum Glück kannte Hofer den Truc, um die Mitrailleuse von aussen zu entladen. Dann leuchteten wir mit einer Thranlampe das Atelier ab, wobei ich mir wie ein Schatzgräber erschien. Bei Tageslicht erwiesen sich die Arbeiten nicht ganz so suggestiv. Das wirkungsvolle statische Gleichgewicht der Figuren kam mehr auf das Konto einer glücklich gewählten Haltung des Modells als des Stils. Man ist dann leicht ungerecht. Wir sind von der modernen Plastik so sehr an äusserst malerische oder an das Gegenteil, an ganz strenge Formen, gewöhnt, dass man Zwischennuancen oft unterschätzt. Und während sich am Abend in meine Freude die peinliche Empfindung mischte, mir über den Grad der Ab-

hängigkeit Hallers von Maillol Klarheit schaffen zu müssen, blieb von dieser Beziehung andern Tages nur wenig übrig. In der Mannheimer Ausstellung, wo Hofer und Haller zum Teil mit den hier abgebildeten Arbeiten vertreten sind, und in der Berliner Secession merkt man deutlich, dass sich auch andere deutsche Bildhauer Maillol angesehen haben. Geht daraus eine Reaktion auf die kritiklose Annahme Rodins und eine gesündere Einsicht in die Grenzen des Plastischen hervor, ohne uns einen neuen Manierismus zu bescheeren, so lässt sich gegen den Einfluss nichts einwenden.

Die nackten Gestalten Hallers sind Naturstudien, in denen der Künstler erst mit tastender Hand nach der Synthese sucht, alle von erstaunlichem Geschmack. Die Erinnerung an die frühgriechischen Vorbilder Maillols rührt, neben der Pose, mehr vom Material her. Haller hat eine Terracotte gefunden, aus sehr poröser rauher Erde, die sich ausserordentlich zur Bemalung eignet. Es ist, glaube ich, die erste annehmbare Bemalung von modernen Statuen, weil sie das Material intakt lässt und für dieses gedacht ist. Ein paar braune Striche betonen die konstruktiven Details, und dieses Braun, das von der porösen Erde aufgesogen zu sein scheint, steht prachtvoll zu dem gelblich grauen Ton des Materials. Jede Buntheit ist vermieden. Die Farbe schmiegt sich so natürlich an wie die Bemalung den kleinen ägyptischen Statuetten, deren Rezept vorbildlich gewesen ist. Hier hilft sich der werdende Künstler mit dem Geschick und Geschmack des Gewerblers. Die Gefahr, dass daraus ein billiges Genre werden könnte, ist kaum zu fürchten, denn Haller betrachtet, scheint mir, diese Dinge nur als Vorstudien, und ich sah mindestens schon zwei Arbeiten, die keiner gewerblichen Zuthat bedürfen. Die eine, das Porträt einer Dame, von glänzender Ausnutzung der von der Natur gegebenen Bedingungen; die andere ein kleines Meisterstück, die stehende Frau in Bronze, das Original im Besitz eines Herrn, von dem Haller auch einen sehr tüchtigen Kopf in Bronze gemacht hat. In der Frauenfigur ist von keinem Schema mehr die Rede, namentlich verschwindet jede Ähnlichkeit mit Maillol. Der Stil entsteht aus der Herausarbeitung des Körpers aus dem Zufälligen der Natur dadurch, dass das Unentbehrliche immer deutlicher vortritt,



HERMANN HALLER, BRONZESTATUETTE



HERMANN HALLER, TERRACOTTA

befreit von allem Beiwerk. Dabei ist der Körper sehr detailliert; man spürt die edlen Muster der Griechen, die das Schema zu verhüllen wussten und unsere leicht befriedigte Freude am Stil für primitiv halten würden. Trotz der weitgetriebenen Reduktion bleibt das Fleisch des Körpers fühlbar, und das Flächige der mathematischen Aufgabe dient nur, es straffer und elastischer zu machen. Haller ist fünfundzwanzig Jahre alt und hat wie Hofer bei Kalckreuth in Karlsruhe studiert. Kalckreuth muss ein vortrefflicher Lehrer sein.



HERMANN HALLER, BRONZESTATUETTE

REMBRANDT

IM MUSEUM ZU KASSEL

VON

JAN VETH

Das früheste von Rembrandts Gemälden in der Casseler Galerie, die kleine Pochade nach seinem eigenen Kopf in eigentümlicher Beleuchtung, die ungefähr 1628 entstanden sein muss, ist mehr eine Studie des experimentierenden jungen Mannes, der gegen die Feinmalerei ankämpft, worin er vorläufig am stärksten ist, als ein Werk, worin schon viel vom eigentlichen Rembrandt durchklingt.

Etwas anderes ist es mit dem 1630 datierten Kopf des Alten Mannes in Samt gekleidet. Wenn auch dies Gemälde des Vierundzwanzigjährigen Rembrandt noch nicht in voller Glorie geben kann, so trägt es doch den starken Stempel von etwas ganz Eigenem und führt uns gleich mitten in seine Malerei hinein. Hier ist mehr als eine Probe; hier bekommen wir, wenigstens was das Gesicht betrifft, etwas in seiner Art schon vollkommen Ausgesprochenes. Rembrandt hatte sich in diesen Jahren bereits viel mit Radieren beschäftigt, — und es ist auffallend, wie er von Anfang an in dies Radierwerk etwas gelegt hat, was ihn wohl immer beschäftigte, ihm aber bei seiner vielleicht mehr durch Stillebenbeobachtung befangenen Malerei vorderhand nicht so gut gelang. Es ist das von Luft Umflossene, das in der Umgebung Zitternde, was seine radierten Blätter schon gleich so trefflich ausdrücken.

Dasselbe nun ist es, was bei diesem gemalten Männerkopf besonders berührt. Man bekommt den Eindruck, als sei die Malweise hier durch das freiere Radieren beeinflusst, ohne dass jedoch die Farbe zu etwas ausser ihrem Bereich Liegendem forciert wäre. Der Pinsel, der diese malerischen Greisenzüge niederschrieb, scheint durch bebenden Aether hin die Leinwand erreicht zu haben. Was van Goyen, den er in Leyden gekannt haben muss, in der Landschaft begonnen hatte, das wird hier durch Rembrandt auch in Figuren vorbereitet. Die Sache ist, dass er sich beim Setzen des Pinsels nicht nur nach seinem Platz in der Höhe und Breite, sondern vielleicht eben so sehr nach seinem Sinn in der Tiefe des Bildes gerichtet hat. Sein Malen wird ein Formen in bewegter Luft, beinahe könnte man sagen: in einer Sphäre der Rührung.

Obwohl von aussen beleuchtet, scheinen nun auch seine Bilder von innen heraus eine stille eigene

Glut auszustrahlen und dies innerliche Phosphorescieren ist es, das dem Vorübergehenden einen Hauch des Dauernden giebt.

Während er sich in seiner arbeitsamen Laufbahn als Porträtmaler unglaublich übte, sich vor hundert Rätsel gestellt sah und mindestens die Hälfte davon glänzend löste, hat dennoch das sich Fügen in das vielverlangende Auftrag-Porträt, Rembrandts Entwicklung über Umwege geleitet. Zwei Jahre vor der Anatomie malte er nach einem selbstgewählten Modell diesen kernigen Träumerkopf, worin man schon leicht das Programm verfolgen kann, das er erst so viel später im vollen ausführen konnte.



REMBRANDT, DER MANN MIT DER GLATZE

Trotzdem ist auch der Männerkopf von ungefähr 1631 aus der früheren Sammlung Habich, die noch nicht lange in dem Kasseler Museum ist, wieder auf andere Weise und in noch fast höherem Maasse ein wahres Meisterstück. Es ist weniger Träumerei darin, aber mehr tastbares Fleisch, weniger Illusion und mehr sinnliche Realität. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen krassem Sehen und geschmeidigem Wiedergeben berührt hier besonders stark. Auch in dieser Richtung hätte Rembrandt fürs erste nicht weiter gehen können. Und diese derbere volle Malerei hat er erst viel, viel später mit den träumerischen Sinnen,

das in dem „alten Mann“ so schön angekündigt wird, zusammengebracht zu seinen allermächtigsten Offenbarungen.

Aus verschiedenen Gründen meine ich, dass man diesen sogenannten Vater für ein Porträt von Rembrandts ältestem Bruder halten muss, wie auch ein Gemälde bei Mad. May in Brüssel dasselbe Modell zu erkennen giebt. Vielleicht hat er auch für den Joseph auf der grossen Heiligen Familie in München posiert.

Der Studienkopf eines kahlköpfigen Mannes von 1632, obwohl leicht verputzt, bietet noch eine schöne Probe von gefühlvoller, flüssiger Pinselführung, aber der gleichzeitige „Mann mit der Kupfernase“, worin nach pompösem Vortrag gestrebt wird, ist grob geblieben. Es ist ein Beginn jenes Barockwesens darin, das unter schöneren Arbeiten, von hier ab sechs, sieben Jahre lang durch Rembrandts Werke spukt.

Eine definitive Arbeit, ebenfalls um die Zeit der Anatomie entstanden, und ausser dieser auch dem Bildnis des Maerten Looten nahe verwandt, ist das von alters her so genannte Porträt des Lieven Coppenol. Ob es diesen in der Tat vorstellt? Ich würde es eher als bei dem angeblichen Porträt desselben Schreibkünstlers zu Petersburg bejahen. Er ist in Kassel um viele Jahre jünger als auf den radierten Porträts, aber das Doppelkinn ist bereits vorhanden und deutet ein Stärkerwerden an, die eigenartigen Nasenflügel sind im Entstehen zu erkennen, die junge Stirn zeigt schon Anlage zu Auswüchsen, und das Haar an den Schläfen fällt gerade so wie später. Es ist nur bei dem Stil, der wiederholt lasiert und vertreibt und vereinfacht, auf dies alles wenig Nachdruck gelegt.

Dieser Stil ist es, der hier an Stelle der markanteren Art bei dem alten Mann von 1630 das Atmosphärische trägt.

Der Kopf ist von grosser Stattlichkeit, fliessend und schmeichelnd gemalt. Der weisse Faltenkragen steht zu dem runden Gesicht erstaunlich gut. Der Grund ist von so durchsichtiger Gleichmässigkeit, dass er bei einem Andern süsslich geworden wäre, bei ihm aber den kraftvollen Odem behält. Was das Ganze betrifft, so muss es auffallen, dass während in Kopf, Kragen und Händen eine reichere Skala angenommen ist, Kleidung und Stuhl wohlbewusst in einer flachen gedämpften Tonart gehalten sind, die mit den Werten der Wirklichkeit nicht stimmen kann, aber zweifellos dem Sprechenden des Ganzen zu gute kommt. Die Wahrheit in dem gerahmten Viereck—Rembrandt scheint sich dessen hier schon klar bewusst, — ist eine andere als die in dem unbegrenzten Wirklichkeitsbilde. Die abgeschlossene Bildfläche muss — wenn sie Leben wiedergeben soll — die Synthese des unbegrenzten Gesichtsfeldes sein. Hierin liegt eine wichtige Grundlage für Rembrandts Kunst.

So findet man in diesem sehr fertigen Porträt schon eine selbsterrungene Kenntnis der höheren Malerei, die in sich abgeschlossen scheint. Dem noch nicht so grandios tiefen Leben, das hier zum Ausdruck kommen will, fügte sich das nicht zu scharf ausgrabende Werkzeug vollkommen.

Der Jan Hermansz Krul aus dem folgenden Jahr strebt nach mehr, aber bietet etwas weniger Abgerundetes. Vielleicht wirkte das Modell nicht mit. Der Dichter-Schmied, der ein ganz Teil älter als seine Jahre aussah, war offenbar ein hässlicher Kerl und Rembrandt hat seine Hässlichkeit nicht schön zu machen verstanden. Da ist etwas stumpf Gezeichnetes, etwas Traniges in dem unerfreulich starrenden Kopf, der in einigen Teilen fast peinlich durchgeführt, an anderen Stellen: in Falten und Wülsten, wo man etwas fein Ausgesprochenes erwarten sollte, nachlässig behandelt ist. In Augenhöhlen und Mund sind Accente, die man in einer Radierung für zu scharf geätzt halten würde. Die hängende Hand ist auffallend freudlos gemacht. Und doch ist in des Mannes Haltung, überhaupt in der Tenue des ganzen Gemäldes etwas unwiderlegbar Stattliches, das den Meister verrät.

Aber ein wenig später kommt dann das berühmte Profilporträt von Saskia als Braut: diese fremdartige wie Bernstein blanke junge Frau, mit dem Rosmarinzweiglein in den zarten Händen, in glorieuses Sinnen verloren, — ein Bildnis, das man, wie auch über seinen absoluten malerischen Wert gedacht wird, und was daran auch bekrittelt werden mag, doch um etwas sehr Liebes in Rembrandts Werk nicht missen möchte.

Ich hätte viel gegen die Art und Weise, wie dieses Gemälde in Kassel gehängt ist, einzuwenden. Es hängt so hoch, dass es unmöglich ist, der Malerei zu folgen, und als ich das Vorrecht hatte, es bei Südlicht in der Hand zu halten, liess es sich erst recht auskosten.

Hätte ich im Casseler Museum zu wirtschaften, so würde ich die leerstehende Galerie, mit der Aussicht auf den Park, die jetzt zwecklos verlassen daliegt, für die Rembrandts einrichten. Es ist, als ob das sonnige Südlicht die halb erstorbenen Töne auf den dunklen Gemälden wieder wach küsste,



REMBRANDT, BILDNIS DES LIEVEN COPPENOL

als ob es seine Werke wieder zu verjüngtem Leben aufzurufen vermöchte.

Saskias Gesicht ist, in der Nähe gesehen, mit bezaubernder Hand, durch allerzartestes perlmutterartiges Ineinanderfügen von kühleren und blühenderen Tönen, unsäglich subtil und doch ruhig grosszügig gemalt. Das in einem Guss gemalte Oehrchen ist eine Pracht. Ausser kleinen Repentirs in dem oberen Augenlid und an der Nasenspitze ist die Farbe dünn und fliessend, äusserst sauber über eine feste Zeichnung fein gestrichen, nur um das Jochbein wird die Schicht ein wenig schwerer. Kein schneidender Schatten, lauter Blütenblattöne, die ineinander fliessen. Selbst die Accente an Augenhöhle, Nasenflügel und Mundwinkel sind bei aller Schneidigkeit doch weich und flimmernd gehalten. Die Zeichnung ist gewählt pikant; der Ausdruck still, zurückhaltend, feierlich.

Der Maler hat mit erfindungsreichem und liebevollem Kunstgeschmack die (nach der Berliner Zeichnung) von Natur etwas gedrungene Figur schlanker gemacht, und der lieben Erscheinung, auch durch den ungewöhnlichen Fall des Mantels und die elegant schön herabhängenden seidenen Aermel etwas Elanciertes, etwas von einer Hindin verliehen. Während das Haar hochgenommen ist, der Hut nach hinten zu schalkhaft aufwippt und die weisse Feder fürstlich in die Lüfte wallt, sind

die Schultern mehr uns zugewandt, wodurch das vorgestreckte Profilköpfchen reizvoller, der Hals schlanker aussieht. Sie war, auch was ihr Gesicht betrifft, nicht wörtlich schön, die junge Saskia. Sie war nicht einmal eigentlich blühend. Das beinahe etwas vorquellende Auge, die stark herauskommende Nasenwurzel, die lange, etwas gespannte Oberlippenpartie, die vorstehende Unterlippe, die zu früh sich zeigende Anlage zum Doppelkinn: das alles würde man sich an einer Schönheit sicher nicht denken. Aber sie besass Etwas, das vielleicht noch mehr bedeutet als untadelige Proportionen: sie hatte den blanken molligen Teint der Rotharigen und in dem pfirsichartigen jungfräulichen Fleisch standen die lieben Züge sanft retroussiert. Sie hatte dabei ein geistvolles Auge, einen eigenartigen Schnitt, einen prickelnden Charme, vielleicht sogar etwas, das man Rasse nennen könnte. Aber vor allem besass sie einen Liebhaber, der willens war, sie zu malen mit dem heiligen Entzücken, mit dem der Licht und Leben Liebende das Leuchten der Morgenstunde begrüsst, mit dem atemlosen Zittern, womit der dürstende Schatzgräber einen kostbaren Edelstein entdeckt. Vermag nicht solche Künstlerliebe jede Frau zu verherrlichen zu einem strahlenden Schönheitsbild?

Und diesen Edelstein hat Rembrandt wiederum in Kostbarkeiten gefasst, mit Kostbarkeiten umkränzt. Das Haar ist hinten in einer Art von Netzchen aus schwarzen Spitzen gefangen, das durch Juwelenketten gehalten wird. Dem zierlichen Hut aus Goldbrokat ist besondere Sorgfalt gewidmet. Er war anfänglich hinten noch mehr hoch gekippt; die weisse Straussfeder fiel erst mehr nach vorn. Mit Überlegung und Takt wurde allmählich alles zurechtgesetzt. Den roten Samt des Futters konnte er nur genügend herausbringen, indem er den Rand erst nochmals dick untermalte und ihn darauf mit Lack lasierte. Um das prächtige Chemisette aus reichbestickter, mattgrüner chinesischer Seide reiht sich eine üppige Perlenschnur. Die enganschliessende purpurne Taille ist mit goldenen Agraffen behangen. Von ihren weiten Seidenärmeln tropfen die mattglänzenden Flitter herab wie lebender Tau. Ein goldenes Armband und eine vierreihige Perlenkette zieren Saskias Puls. Aber die ganze untere Partie ist im übrigen, wenn auch hier viel gesucht und verändert scheint, doch summarisch gehalten. Zumal jener ganze Zierrat von phantastischer Kleidung: die Seide, der Samt, der Brokat, der Schatz von Perlen und Juwelen, mit denen die nette Friesin hier beladen wird wie eine Prinzessin aus einem Zaubersprüchlein, umrahmt doch schliesslich nur, bei aller tastbaren Ausführung, bei allem malerischen Abwägen, diskret das sinnende Gesichtchen, das wie ein Licht von Lieblichkeit aus diesem seltsamen Bilde hervorleuchtet.

Denken wir an Rembrandts Liebe, an seine Courtoisie, an seinen Übermutstraum, an sein Glück, dann ist es dieses liebreizende Bildnis seiner jungen Braut, das unserm Auge unwillkürlich erscheint. Die ganze Poesie, die der Name Saskia in unserer Vorstellung weckt, wird getragen durch die Lieblichkeit, die in diesem stillen statieusen Porträt thront. Es geht eine Zaubermacht davon aus, auch für die Menge fühlbar, welche der von Botticellis Schönen, del Sartos jungen Müttern und der Madonna Sixtina gleichkommt.

Nicht immer war der Travestie-Maler, der in dem Rembrandt dieser Jahre steckte, so auf der Höhe als bei dieser einzigen Saskia.

Wo er sich selbst, auf alle mögliche Weise aufgeputzt, als Krieger oder als Kavalier darstellt, ist der Eindruck von etwas Karnevalartigem selten ganz zu überwinden. Das Kasseler Selbstporträt mit Sturmhaube gehört zu dem Besten dieser Art. Aber wie prächtig die Malerei des Ganzen auch ist, das durch die hochgezogenen Schultern noch verstärkte Vorstrecken des Kopfes, der lauernd gerade auf uns zublickt, macht das äusserlich Eindringliche des Ausdrucks doch nicht eigentlich glaubwürdiger. Sehr stark auf den Zuschauer eindringen tut das Ganze nicht.

Was das nicht signierte Brustbild einer jungen Frau betrifft, das man hier chronologisch folgen lässt, so kann ich die grosse Bewunderung nicht teilen, die viele Kenner dafür übrig haben. Die Zeichnung scheint mir wirklich untief, der braune Grundton geht nicht über das Palettenbraun, der Hintergrund bleibt ohne Illusion. Der Zinnober des Mundes ist zu roh. Die schweren Perlen sind plump gemalt, wie auch das Kostüm, Hemd, Shawl, Pelz nicht schön gemacht sind. Der dreieckige dunkle Kopfputz, der mit dem Hintergrund wieder weggemalt aber ein wenig durchgeschlagen ist, tut nicht gut, wie auch das Dreieckige der Figur ungeschickt gelöst ist.

In einigen Partien, an dem zurückgehenden Auge, am Nasenschatten und am Kinneinschnitt, sind einzelne Nuancen vielleicht etwas verputzt; dadurch liegt die braune Untermalung zu bloss, wodurch sich ein gewisses Déséquilibre im Gesicht



REMBRANDT, SASKIA VAN UIJLENBURGH



REMBRANDT, DIE HEILIGE FAMILIE

erklären liesse. Vielleicht wurde dabei am Ganzen, z. B. auch an dem Chemisette ein wenig geflickt. Wie dem auch sei: nur in der Lichtpartie der Nase und Wange, namentlich der unteren Wangen, sehe ich sehr delikate Sachen; jedoch braucht man noch kein Rembrandt zu sein, um diese gemalt zu haben. Flinck und Bol haben diese Qualität auch wohl erreicht. Indessen: pas de conclusions — je passe.

Das lebensgrosse Porträt des Herrn in schwarzer Seide ist dagegen ein meisterliches Stück Arbeit. Ob man Rembrandts eigenes Bildnis darin sehen sollte? Es ist häufig bejaht und eben so oft verneint worden.


REMBRANDT, BILDNIS DES DICHTERS HERMANSZ KRUL

Bode ist in seinem Standardwerk noch dafür, wenn er auch ein Fragezeichen beifügt. Im Augenblick hält er es, glaube ich, doch wieder für unwahrscheinlich. Wohl hat sich Rembrandt im Laufe der Jahre auf allerlei Manieren bis zum fast Unkenntlichwerden aufgefasst, aber wie auch der Ausdruck wechseln mag, einzelne feststehende Signalementzüge bleiben in den nach sich selbst gemalten Bildern doch zu erkennen. Es sind dies: die senkrechte Furche zwischen den ziemlich schweren Augenbrauen, die sehr horizontal liegenden und gewissermassen gekniffenen Augenöffnungen, die knollige und geschlitzte Nasenspitze, die grade Grube unter der Nase, die vorstehende Oberlippe, die tief eingedrückten Mundwinkel, das geschlitzte Kinnäpfelchen, das sehr fleischige Ohr, das krause Haar.

Von diesen Hauptkennzeichen sind nun einige hier in der That nachzuweisen, aber im Ganzen genommen findet man sie in diesem offenbar doch ziemlich objektiv gesehenen Gesicht nicht deutlich genug wieder, während auch die ganze Gestalt wenig an Rembrandt erinnert.

Von grösserer Wichtigkeit bleibt es, dass es ein Gemälde ist, worin das Repräsentative, worauf Rembrandt in diesen Jahren noch Wert legte, doch durch einen geheimnisvollen Hauch umstrahlt wird, — dass es ein von magischem Goldglanz kühl und fest durchfunkeltes Stück Malerei ist, worin der Künstler die Nachtwache präludiert.

Die Nachtwache hatte Rembrandt schon wieder vier Jahre hinter sich, als er die Kasseler Holzhackerfamilie malte. Das Prachtfieber hatte sich ausgetobt. Das Feuer lodert weniger nach aussen, um von innen noch heisser zu glühen. Er war schwer geprüft worden. Er hatte viel verloren, viel gelitten. Aber er war sehr verinnerlicht. Es kommen Töne der Wehmut in seine Werke, die nur tiefere Herr-

lichkeit hinzufügen. Wie spricht die Herrlichkeit aus diesem kleinen Bilde!

In einer graugrün durchschimmerten Hütte, voll wirrem Traumgewebe und rauschendem Flüstern von schwebendem Abendgeläute, ist links Maria, kummervoll sinnend niedergesessen in einen niederen Lehnstuhl, über dessen Rücklehne eine graue Decke hängt, die sie halb um sich herumgeholt hat. Links hinter dem Stuhl, die Komposition an der Seite abschliessend, steht im Dunkeln eine verarmte Staatsbettstelle. In der linken Vordergrundecke, rechts von Maria die stark beleuchtete Wiege, aus der sie eben das Kind genommen hat. An Marias anderer Seite gewahrt man ein niedriges Stühlchen, das an das gleiche auf der prachtvollen kleinen Radierung der am Herd sitzenden Madonna erinnert. Mitten im Bilde, vor Marias Füssen, brennt ein Holzfeuer, daneben ein Breinäpfchen und eine blasende Katze.

Sie selbst ist barfuss und trägt ein dunkles Kleid, mit einem lose um die Schultern gebundenen Halstuch. Auf dem Kopf eine weiche weisse Haube mit einem rotblauen Bande darin. In ihrem breiten Schoss steht mit eingeknickten Knieen das rätselhafte Jesuskind — ein armseliges Wichtchen und doch das höhere Wesen — in ein stumpfrotes Nachtkittelchen gekleidet. Während sie sich über ihn beugt, bedeckt sie sein Körperchen mit einem Zipfel der grauen Decke und drückt in unsäglich angstvoller Zärtlichkeit das Knäblein, das das linke Fäustchen tastend an der Mutter Hals schmiegt, an ihre Brust. Das durch Marias Kopf halb beschattete Antlitz des Kindes scheint mit einem Ausdruck, der vertrauende Hilflosigkeit mit schmerzlichem Ernst vereint, der Mutter etwas ins Ohr zu lispeln, und Marias ganzer Oberkörper neigt sich schmachtend vornüber, um etwas aufzufangen von dem Wunderatem ihres Kindes, dabei still geradeaus starrend, weit vor sich hin schauend, wie in die dunkelsten Geheimnisse der Ewigkeit.

Um diese ganze liebe Gruppe hin ist ein an der Seite offen gelassenes Brettergerüst gemalt: die warme Zeichnung eines Wandererobdachs, das in der Ruine eines gotischen Gebäudes aufgeschlagen zu sein scheint, wovon wie eine Fata morgana reicherer Orgelklänge noch schemenhafte Bogenfenster melodisch aufsteigen.

Rechts senkt sich der Boden dieses Märchenheims ein paar Stufen abwärts, wo man dann in einem dunklen Park die Traumfigur des Joseph im Holzhacken vertieft erblickt.

Aber dieses ganze reichtonige Gemälde wird noch schöner an graugrüner Illusion durch eine barocke Umrahmung, deren pompöses Relief in schwerem Braun darum gemalt ist und wovor oben an einer eisernen Stange eine sattrote Gardine hängt, die die äusserste rechte Partie, hinter der, wo Joseph im schmelzenden Düster auftaucht, unseren Blicken verbirgt.

Ist im Grunde genommen — und wenn auch hier die Wirklichkeit noch so unentwirrbar mit der Vision verwoben scheint, — ist im Grunde genommen die Poesie des häuslichen Herds jemals grösser und doch zarter ausgedrückt worden, als in dieser von Angst und Wonne, von Frieden und Streit so warmdurchatmeten Maler-Mär von schmerzensreicher Mutterlust? Merkwürdig, dass trotz des schaudernd Romantischen, trotz des beklemmend Wunderdeutenden, trotz des absichtlich wie an einem geheimen Geschehnis Inscenierten dieses zusammengestellten Bildes dennoch ein Pulsschlag darin bebt, den wir als so rührend nahe empfinden.

Aber darin nun gerade liegt Rembrandt. Das konkrete vor Augen Führen eines Stücks buchstäblich aus der Natur geschnittener Wirklichkeit, gehört nicht zu den Mitteln, die er braucht, um einer tieferen Lebenswahrheit bezwingendes Leben zu geben. Bei ihm ist es das Vertrautsein mit den fernsten Verborgenheiten der organischen und optischen Natur, die den Flug der Phantasie überallhin begleiten konnte, um so dem kühnsten Traum noch das sinnlich Wahrnehmbare der wirklichen Wahrheit zu verleihen. Hat er nicht, genau betrachtet, immer und überall seinen Traumfiguren Fleisch, Blut und Nerven gebend, die Phantasie verwirklicht und die Wirklichkeit neugeschaffen zu Gestalten von höherer Tragweite. Und ist es nicht durch diese einzige Kunst, dass er auch hier wieder das Nächstliegende mit dem aufs fernste Deutenden so symphonisch zusammen ausgesprochen hat? ist es nicht dadurch, dass wir uns bei dem atemlosen Anschauen dieses Wunderwerkes zugleich so bedrückend armselig und doch so herrlich reich, so bang gefangen und doch so weit befreit fühlen?

(FORTSETZUNG FOLGT)



PH. O. RUNGE, SELBSTBILDNIS

AUS DEN HINTERLASSENEN SCHRIFTEN

VON

PHILIPP OTTO RUNGE

Dem Nazarenertum, das metamorphosiert heute in unserer Malerei noch fortlebt, eine Geschichte zu schreiben, wäre eine der interessantesten Aufgaben moderner Kunstforschung. Sie kann freilich nur einem Schriftsteller gelingen, der neben umfassender Kenntnis des Materials den feinsten Tastsinn für individuelle, historische und soziale Psychologie hat. Nur ein Sensitiver, der zugleich höchster Objektivität fähig ist, wird das bewusste und unbewusste Lebensgefühl, das sich von Overbeck bis Böcklin und Burne Jones religiös künstlerisch manifestiert, nachfühlen und erklären können.

Unter dem Studienmaterial würden zwei Bücher ihm besonders wertvoll sein: die leider zu wenig beachtete Selbstbiographie des in Meran gestorbenen Hamburger Malers Wasmann — des Vaters des katholischen Welterklärers, dessen Auseinandersetzungen mit der Darwinismus genannten Weltanschauung vor kurzem erst allgemeines Interesse erregten —, die Bernt Grönvold in vornehmster Form herausgegeben hat; und die hinterlassenen Schriften Philipp Otto Runges.

Für Leser, die nicht vom historischen, Interesse gespornt werden, ist es freilich strapaziös, die beiden starken Bände der Rungeschen Schriften sorgfältig durchzulesen. Es folgen Sätze, worin sich eine wundervoll lautere und naiv gereifte Menschennatur decouvriert, lange Seiten mit trockenen pietistischen Betrachtungen, unerquicklich für Alle denen Kant und Goethe nicht vergebens gelebt haben. Da in einer Zeit, die zur Versenkung wenig Musse hat, die Gefahr besteht, dass sich die Wenigen selbst, denen die längst vergriffenen Bände in die Hand geraten, bald erschöpft wieder fortwenden, sind hier ein paar Auszüge zusammengestellt worden, worin das Lebendige einer seltenen Künstlernatur sich deutlich ausspricht. Nicht das historisch Merkwürdige ist ausgewählt worden, sondern das im edelsten Sinne Moderne, damit eine Zeit, die Runge fast übertrieben schätzt und den Menschen doch so wenig kennt, einen Blick in den Geist dieses kranken Idealisten mit dem grossen Herzen thue; damit etwas von der Fremdheit verschwinde und die alte Wahrheit offenbar werde, dass unter den Dogmen, seien sie nun orthodox kirchlich oder liberal wissenschaftlich, immer ein ewig gleiches Menschengefühl pulst, das sich, über alles wechselnde Weltbegreifen und über die Jahrzehnte hinweg, vertraulich begrüsst.

Handelte es sich darum, Runge kritisch zu begreifen, so würde dieses bewusst einseitig gewählte Material nicht genügen. Diese Arbeit aber mag eben jenem Kunsthistoriker überlassen bleiben. Es wird eine beneidenswerte Arbeit sein, das Wesen dieses jung gestorbenen Transcendentalrealisten in seinem natürlichen Milieu darzustellen. Ein still vergrübelter Norddeutscher, der einen Keim der Todeskrankheit von je in sich trug und dessen Wesen eben durch diese Disposition — ähnlich wie es bei J. P. Jacobsen war — aristokratisiert wurde; den die zarte Gebrechlichkeit zum Künstler und Träumer machte, ihm Fühlen und Schauen kultivierte. Dem die Krankheit aber auch die Lebenskraft brach, so dass er, erschrocken vor dem Sturmesodem des Lebens, in den Schutz des Christentums flüchtete und von diesem sicheren Port aus fast hochmütig auf Die blickte, die ihm in den ehrwürdigen Tempel mit den erblindenden Scheiben nicht folgen mochten. Ein Gottsucher, der sich auf sein starres Protestantentum etwas zugute that, der aber, wenn er in Rom oder München gelebt hätte, sicher in den „Schoss der katholischen Mutterkirche“ mit asketisch mystischer Verbissenheit zurückgekehrt wäre — wie Wasmann es that, wie es das Prinzip des Nazarenertums beinahe forderte. Eine ganz zarte Seele, worin leise ein poetisch reicher Lebensfrühling mit tausend rosigen Blütenblättern emporzukeimen strebte aber nicht zur Entfaltung kam, weil der Rauhreif kalt geborener Spekulation sich frostig darüber legte. Ein reicher Geist, der sich intensiv mit Farbenlehre beschäftigte, eine Arbeit der Brüder Grimm begann, als er Märchen seiner Heimat sammelte und die sehr reale Heimatkunst Reuters und Klaus Groths vorahnte, als er sich beim Nacherzählen dieser Märchen der plattdeutschen Sprache bediente; der die Ahnung moderner Naturanschauung in sich trug und sich zugleich um lebendige Monumentalisierung seines Fühlens bemühte; der malerisches Ingenium offenbarte, ohne eigentlich ein Maler zu sein und sich mit allen Organen ans Wirkliche zu klammern suchte, ohne doch festen Halt zu finden, weil die „Idee“ ihn immer wieder von der mit heller Entzückung geliebten Natur zurückriss. Ein Künstler, vor dessen Werken und Schriften man versteht, dass feine Geister der Gegenwart ihm in Bewunderung zugethan sind und dem gegenüber man doch auch Goethes harte Worte billigt, die dieser allem grüblerischen Konvertitentum abgewandte Lebenssieger über die Geistesrichtung Runges sprach: „Die Lehre war: Der Künstler brauche vorzüglich Frömmigkeit und Genie, um es den Besten gleich zu thun. Eine solche Lehre war sehr einschmeichelnd, und man ergriff sie mit beiden Händen. Denn um fromm zu sein, brauchte man nichts zu lernen, und das eigene Genie brachte jeder schon von seiner Frau Mutter.“ Und dann schroffer noch über den Freund und Gesinnungsgenossen Runges, Brentano: „Zuletzt warf er sich in die Frömmigkeit. Wie denn überhaupt die von Natur Verschnittenen nachher gern überfromm werden, wenn sie endlich eingesehen haben, dass sie anderswo zu kurz kamen, und dass es mit dem Leben nicht geht.“ —

Schon hat der anregende Stoff in diesem kurzen Hinweis zu einer Abschweifung verführt. Und doch sollte nur gesagt werden, der Leser möge nicht ein biographisch kritisches Material erwarten, sondern nur die flüchtige Impression eines feinen Menschentums, kurze Bekenntnisse einer „schönen Seele“. Die Briefe, denen die folgenden Aphorismen entnommen sind, waren hauptsächlich an Familienmitglieder gerichtet; doch finden sich unter den Adressaten auch Namen bekannter Zeitgenossen, zum Beispiel: Perthes, Caspar David Friedrich, Tieck, Kosegarten, Tischbein, Brentano, Görres u. s. w.

Auf sie ist nicht besonders hingewiesen. Nur die Zeichen einer merkwürdigen Verbindung mit Goethe sind etwas mehr im historischen Sinne redigiert worden. K. S.

* *

*

Ich habe mich immer von Jugend auf darnach gesehnt, Worte zu finden, oder Zeichen, oder irgend etwas, womit ich mein inneres Gefühl, das eigentlich, was sich in meinen schönsten Stunden so ruhig und lebendig in mir auf und ab bewegt, Andern deutlich machen könnte, und habe immer bey mir gedacht: wenn sich auch niemand für dein Gefühl sonderlich interessirt, das muss der Andre doch auch haben, in sich, und wenn einer das den Andern einmal gesagt hätte, so müsste man es sich so anfühlen können, wenn man sich die Hand giebt und in die Augen sieht, wie sich das nun in unserm Gemüth bewegt, und der Gedanke war mir immer mehr werth als viel mühsame Wissenschaften, weil es mir so vorkam: dies wäre so recht das, warum alle Wissenschaft und Kunst doch eigentlich nur da sind. Ich habe aber recht wenig Menschen gefunden, die mich verstanden haben; anfangs dacht' ich, es verständen mich alle Menschen, und thäten nur zum Schein anders, weil sie keine Kinder mehr wären, hernach aber fand ich es würklich so, dass sie keine Kinder seyn mochten und das für albern hielten; ich that da so, als wollte ich es auch nicht seyn und da habe ich recht gut die herausfinden können, die mich eigentlich was angingen und sich bloss anders stellten; ich habe viel recht gute Menschen gefunden, bei den meisten war's aber mit viel Gelehrsamkeit versetzt, in manchen war die gute Natur recht stark und schämten sich derselbigen und sprachen ganz anders wie sie's meynten, damit man ihnen ihr Kleinod nicht nehmen sollte; das ist eine recht vorsichtige Art und kam mir vor, wie das einmüthige Beysammenseyn bey verschlossenen Thüren, wo der Herr mitten durch feste Mauern und trotz Schloss und Riegel zu den Jüngern trat und sagte: Friede sey mit euch! — Das Wort hab' ich mir immer gesagt, wenn es an den Wänden pochte und polterte, und mich recht still gehalten. — Nun habe ich seit mehr Jahren schon die Bemerkung gemacht, dass es würklich solche Worte gebe, wodurch man sich recht bis in's Innerste verstehen könnte, dass aber auch der eigentliche Gebrauch dieser Worte fast ganz aufgehört hat und man die Schriftzüge bloss als etwas ganz wunderliches und als rare Sachen aufhebt und nachmacht, auch wohl verschiedentlich zusammensetzt, weil man doch gehört hat, dass vor Zeiten was damit geschrieben sey; ob die Dinger nicht noch sollten einen Laut von sich geben? Das Zusammenstellen muss es aber wohl nicht ausmachen. Man klagt recht darüber, da man nun alle die Aegyptischen Gräber aufgemacht, worin so viele Hieroglyphen sich befinden, dass man nichts davon versteht; ich kann mir das denken, wozu wären es wohl auch Gräber, wenn nicht der Geist und alles, selbst die lebendige Gestalt der Hieroglyphe mit darin begraben wäre? Und sollten wohl die Bilder aus allen Italiänischen Schulen verstanden werden? Mich dünkt immer, sie wollen nur die Schrift verstehen, nicht die Worte, die damit geschrieben sind; es sind zu ihrer Zeit selbst schon viele Leute auf's Schreiben verfallen, die bloss so an der Schrift Vergnügen gefunden haben, und das ist nicht viel besser, als wenn ein Copist Minister sein könnte, weil er die Verordnungen in's Reine schreiben kann: wenn man aber das, was jene rechten Leute schreiben wollten, auch in sich hat, so versteht man auch ihre Schriften, denn man muss doch auch Verstand haben, wenn man verstehen will, sonst wäre es ja gleichviel, ob Leuten oder Bänken gepredigt wäre.

So habe ich fast meine besten Freunde, ja gewiss die allerbesten, unter den Menschen gefunden, die nicht mehr leben, und es kann mich recht in die Seele freuen, wenn ich mich selbst eben so wieder da antreffe; es muss, dünkt mich, für die Leute auch eine recht schöne Freude gewesen seyn, wenn sie jemand nun so verstanden hat, und haben sich mit Andern einverstanden über die tiefen Wunder in ihrem Gemüth so recht freuen können. — Ich bin auch ohne viel Umstände darauf gekommen, dass das wohl die eigentliche Kunst sey, so sich auszudrücken; wenn man das aber recht will, so muss auch was auszudrücken da seyn, und die lebendige Kraft, wodurch Himmel und Erde

geschaffen sind, und deren Abbild unsere lebendige Seele ist, muss sich auch recht in uns regen und bewegen, und muss recht gedeihen in uns, dass wir alles recht erkennen, wieviel Liebe in uns und um uns allenthalben herum liegt, und, wenn wir es recht einsehen und glauben, uns aus jeder Blume und jeder Farbe und hinter allen Zäunen und Büschen und hinter den Wolken und bis zu den fernsten Sternen versteckt immer freundlich in die Augen sehen will. So dünkt mich, es müsste eine rechte herzinnigliche Freude seyn, wenn wir zu diesem Gefühl in uns würklich Sprache hätten, und sollte es auch bloss ein Familiengespräch geben; so eine Familie, darin man so mit einander sprechen könnte, da wäre gewiss gut, darin zu wohnen, und man müsste ein rechter Narr seyn, wenn man sich nicht damit begnügen wollte, selig zu seyn. Nun dünkt mich, als hätten die Apostel, die frommen Musici, die grossen schönen Dichter und Mahler, würklich im Sinne gehabt, solch einen Familiencirkel zu bilden, — den Aposteln ist es gelungen, den andern aber nur theilweise; was ihnen theilweise gelungen ist, verstehen wir nicht recht mehr, da viel Provinzialismen mit unterlaufen, daran sollten wir uns aber nicht kehren, sondern nur suchen, erst das eine was noth thut in uns zu haben, und dann es auszusprechen mit dem treuesten Gewissen und Fleiss, so würde doch unsre rechte Glückseligkeit gewiss befördert. Man sollte für diese Kunst, die ich meyne, und die doch wohl die eigentliche ist, für's erste nicht so sehr darauf sehen, w i e einer etwas sagte, sondern dass er auch würklich etwas sagte und zu sagen hätte, sonst wird die Suppe besser als der Fisch und die soll denn doch die Sache nicht seyn, man hält aber zur Zeit viel auf Saucen.

Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wieder gekommen ist, die einmal da war; wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?... Wie können wir nur denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten auf's höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen; die neuern Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die Katholische Religion zu Grunde ging: bey uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiss nicht, wie es anzufangen? sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterey, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punct zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie würklich und in Wahrheit hervorzurufen; kein gemeiner Gedanke soll in unsre Seele kommen; wer das Schöne und das Gute mit inniger Liebe in sich festhält, der erlangt immer doch einen schönen Punct. Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen. . . .

Und was soll nun herauskommen bey all' dem Schnickschnack in Weimar, wo sie unklug durch die blossen Zeichen etwas wieder hervorrufen wollen, was schon da gewesen? Ist denn das jemals wieder entstanden? Ich glaube schwerlich, dass so etwas Schönes, wie der höchste Punct der historischen Kunst war, wieder entstehen wird, bis alle verderblichen neueren Kunstwerke einmal zu Grunde gegangen sind, es müsste denn auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt auch schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, das ist in der Landschaft. Wir können wohl sagen, dass es eigentlich noch keine rechten Künstler darin gegeben hat, nur so hin und wieder einige, und grade in den neuern Zeiten, die den Geist der Kunst auch hierin geahnet haben. . . .

Es freut mich, dass in Hamburg es würklich den Anschein hat, als sollte etwas von Kunst dort zusammenkommen. Was mein Abspringen von dem ordentlichen Wege betrifft, so muss ich zum Leidwesen der ordentlichen Menschen gestehen, dass das viel ungeheurer noch werden muss. Ich fühle es ganz bestimmt, dass die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind, und dass sie da wieder müssen gesucht werden; die

„Elemente selbst“ aber sind in uns, und aus unserm Innersten also soll und muss alles wieder hervorgehen. . . .

Mit dem Publicum stehe ich in wenigem Verkehr oder in gar keinem, und wünschte doch, dass es damit anders seyn möchte, wenn nur das Publicum eben so bereit wäre, über die gute Meynung die Unvollständigkeit zu vergessen, als ich über die unvollständige Bezahlung (die ich als Unterstützung nur ansehen möchte, um ganz im Stande zu seyn, etwas zu thun, und für jemand anders als mich zu thun) die Mühe und Arbeit zu vergessen, und als ich alles gern weggeben wollte; welches ich ohnehin schon zu viel thue, so dass ich immer kahl bin, wann ich jemand was zeigen soll. Das wäre das, was ich vom Publicum wünschte, und will mir euch gern, bevor dieses von seiner Seite geschieht, alle mögliche Mühe geben, ihm zu zeigen, was ich ihm dafür wieder gebe; aber wenn ich es nun im Leibe fühle, dass es honorig ist, wie ich's meyne, und mich gerne noch mehr plagte, bloss um jemand zu finden, der sich das in's Herz gehen liesse, wovon mir der Mund überläuft, sollte es da wohl recht seyn, wenn das Publicum verlangte, nicht bloss was überlaufen sollte (denn das ginge noch), sondern auch wie? — ey der tausend nein, das geht nicht, da zieh' ich mich zurück und treib' mein Geäst an dem Spalier und in dem engen Raum, den mir die Umstände lassen, und lasse mich von Frau und Kindern quälen, weil sie mich doch lieber haben, wie's Publicum hat, und wenn dann das Gericht und der Winter über mich weht, wird Gott doch wohl stehen lassen, was nützt — denn Der ist die eigentliche Hauptperson, wofür man arbeitet. . . .

(FORTSETZUNG FOLGT)





FRIEDRICH STAHL, EROS' TRIUMPH

DER BERLINER GLASPALAST

VON

JULIUS ELIAS

In den alten Tagen machte die Akademie diese „Grossen Berliner Kunstausstellungen" auf eigene Verantwortung. Es war eine epische Monotonie, und ein kleines Drama gab es nur, wenn der „Verein Berliner Künstler", den die Akademie sonst wie das Hündchen an der Kette behandelte, einmal losgelassen wurde, wie bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Jubiläums. 1892 musste man den „Verein" verteidigen — sowohl gegen die Akademie wie gegen den Versuch der Regierung, in die Ausstellungsfrage mit dem wundervollen Projekt einer „Landeskunstausstellungsgemeinschaft" (das Wort stand nicht in den „Fliegenden Blättern", sondern in einem veritablen amtlichen Schriftstück) bureaukratisch mörderisch einzugreifen. Wahrhaftig, man wurde Lanzenträger dieses Künstlervereins, weil man (mit frischen Idealen von Paris und München kommend) etwas wie eine „Sezession", einen frei fröhlichen Krieg gegen den doppelköpfigen Kunstabsolutismus von ihm erwartete. Dann, in der Folge, durfte sich der Verein mit an die Tafel setzen. Er brachte, wie man weiss, nicht den Gärungsstoff in die zähe Speise. Er akklimatisierte sich, wurde lammfromm, — noch frommer. Es gab keine Dramolets mehr, nur wieder Epen, langweilige Epen. Zuerst protestierten wir; dann aber rangen wir uns draussen im Glaspalast zu einer überlegenen Weltanschauung

durch: dir kann nichts mehr geschehen, vor Überraschungen und Anfechtungen bist du sicher, du siehst zweitausend gemalte Bilder — nichts weiter. Das Niveau sinkt tiefer und tiefer. Von Kunst kann auf diesen Schützenfesten des Handwerks kaum noch die Rede sein. Nur ein (wenn auch nicht süsser Trost) ist uns geblieben: überall hat das jahrmarktartige Ausstellungswesen abgewirtschaftet, und selbst die sezessionistischen Unternehmungen zeigen Degenerationsmerkmale der Inzucht.

Diese Berliner „Jahresausstellungen“ sind wie ein verschleppter Magenkatarrh, der Einem mit der Zeit lieb und wert wird: denn „er ist nun einmal da“; und verschwände er plötzlich, so würde man ihn vermissen. Wenn der alte Ibsen bei der Generalprobe die Aufführung seines Stückes scheusslich fand, so widerstrebte er nicht dem Übel, vielmehr pflegte er weltweise zu sagen: „Ich muss meine Intentionen aufgeben“. Und nachdem er dieses Geschäft — das Aufgeben der Intentionen — in seinem Innern sachgemäss besorgt hatte, gewann er den Mimen gegenüber den Standpunkt: „Es geht“. Giebt man im Berliner Glaspalast seine Intentionen auf, den Massstab eines Kunst gewordenen Zeitgeistes an die Unternehmung zu legen, so findet sich Einiges, das flüchtiger Rede wert ist. Ich habe mir auf etlichen Wanderungen Folgendes notiert.

*

Der leitende Geist war 1907 nicht irgend ein beliebiger Malersmann, der schlecht und recht sein Metier betreibt, sondern Herr Otto Heinrich Engel, ein Künstler mit sezessionistischer Vergangenheit. Es fielen, nachdem sich eben der ansehnliche Kreis um Liebermann organisiert hatte, sechzehn Leute vom neuen Bunde ab. Engel ist der einzige gewesen, um den es schade war. Er schwenkte von Westen auf Nordwesten zu, ohne dass der Maler in ihm die Schwenkung mitgemacht hätte. Wie sehr er die Frische seines Temperaments gehütet, sich die ruhige Naturanschauung rein bewahrt hat, davon vermittelt auch seine letzte Arbeit, das bäuerliche Mädchenbild einen erfreulichen Eindruck. Gewiss leitete ihn diese Empfindung: in der Kantstrasse bist du einer von vielen, in Altmoabit könntest du ein kleiner Cäsar sein. Doch der Geist der



SIGURD WANDEL, ALTER HOF IN HELSINGÖR

Konvention sass dort noch immer zu fest und sicher in der Macht, als dass dieser heimliche Cäsar sich mit dem Schwerte der Gewalt hätte gürten können. Jetzt aber scheint er auf eine Art Herrscherplatz gelangt zu sein. Aus alter Schule brachte er ein Mittel, wodurch jeder Ausstellung in den Augen der gewöhnlichen Besucherschaft ein erhöhter Glanz von Modernität verliehen werden kann: das Instrument des Kosmopolitismus. Engel machte einen „internationalen Saal", lud die Schweden und Dänen ein und setzte seine „Ausländerei" (so pflegen die älteren Herren Malermeister des Glaspalastes die Bemühung zu nennen, durch Werke fremder Kunst Vergleichsmomente zu schaffen) in der historischen Porträtsammlung fort. Diese Anpassung an ein Zeitbedürfnis hat Engel mit gutem Willen, doch ohne die Kraft systematischer Erkenntnis verwirklicht.

Wie Amateure bürgerlichen Schlages ist er verfahren: von Frankreich, Belgien, Skandinavien holte er im wesentlichen die mittleren Talente herbei, Arbeiten aus zweiter Hand und zudem sehr viel alte Ladenhüter, Wanderobjekte europäischer Bildersäle. Nirgends eine von den wirklich treibenden Kräften. Des Monticellischülers Gaston Latouche „Foyer du ‚Palais royal'" ist schon mehr ein Globetrotter — häufiger als ein Dutzend Mal habe ich auf dieses Handwerk gegrüsst. Die Bilder Thaulows, der (auf seinen besseren Sachen) mitten in den Strömungen des französischen Impressionismus sein epischen Empfindungen zugängliches, nationalnorwegisches Herz nicht verlor, gehören der Dutzendware an, womit dieser Künstler die Händler bediente, um sein gesellschaftliches Leben auf dem grossen Pariser Fuss führen zu können. Freilich ist der bedeutendste Tiermaler der eben vergangenen Epoche, Bruno Andreas Liljefors vertreten; aber diese Birkhühner im rosigen Hochwaldreif entzückten schon manches Weidmanns Gemüt, ehe sie im Glaspalast auffliegen durften. Inzwischen nämlich hat sich dieses starke malerische Jägertemperament einigermassen fortentwickelt: Liljefors hat — abermals unter französischem Einfluss — eine reizvolle dekorative Formel, zumal für seine Meeresmotive gefunden. Von dieser stilvolleren, d. h. den Natureindruck zart umändernden Art findet man, in einem Nebensaale, nur — schwedische Nachahmungen.

Jan Stobbaerts, der Vlame, erscheint meines Wissens hier zum ersten Male. Sein Schlachthaus hat in der Farbe wenig vlämische Leidenschaft; es ist ein Schulbild — Stobbaerts Lehrer war der ältere Braekeleer. Den Sammler der Dänenkunst will ich nicht mit der Aufzählung der Persönlichkeitsbegabungen schikanieren, die hier fehlen. Von der stillen, starken, gefühlsechten Interieurmalerei dieser Familienmenschen von der unvergleichlichen Porträtkunst dieser volksgenossenschaftlich empfindenden Malerschule, die in altfränkischer Form das wärmste und intensivste Leben giebt, regt sich in der Sammlung wenig. Immerhin — vor Sigurd Wandels Bildern hebt sich das Interesse ein wenig: auch dieser Helsingörer Hof ist eine Art Familieninterieur; diese schiefwinklige Poesie atmet Vertraulichkeit; in den durchsichtigen Schatten der opalhaft schimmernden Wände haben Generationen von Menschen gesessen und gerastet. Ein Porträt von Vater, Mutter, Söhnchen sieht man mit der menschlichen Entdeckerfreude des unfreiwilligen Belauschers, und, als artistisch veranlagtes Wesen, mit erhöhtem Vergnügen die lebendige, schwungkräftige Linie der zeichnerischen Silhouette. Das tieferniedrigte Wort von der „Heimatskunst": an einem Künstler wie Wandel realisiert es sich in Ehrlichkeit.

*

Der Porträtsaal. Rudimente einer Entwicklungsgeschichte. Vom Wind des Zufalls zusammengeweht. Wie sich die Zeit in der Schilderei der Menschen ausdrückte, was an der Bildnismalerei Tradition heissen kann: nämlich das andauernde und wechselvolle Einwirken des sozialen Moments auf die menschenschildernde Kunst wäre darzustellen gewesen; etwa vom Beginn des achtzehnten Jahrhunderts an, als der niederländische Einfluss langsam verebbte und die höfische Malerei der Franzosen ihren Siegeszug über die europäische Erde antrat. So etwas hat man vor einigen Jahren in Dresden gesehen, zwar nicht besonders schlagkräftig geordnet und organisiert, aber doch materiell reich vorhanden. Es gab Epochen höfischer Pathetik und graziös schmeichelnden Esprits; Epochen bürgerlicher Trockenheit und überschwenglichen Geniewesens; Epochen des blinden Schönheitsfieberss und psychologischer Kühle; Epochen romantischer Überlegenheit und realistischer Treue. Und Höhepunkte gab es, wenn einmal Schönheitsdrang und Wahrheitsdrang im schöpferischen Individuum zusammentrafen. Eine Gesellschaft aber musste da sein, — soziale Erregung, Wertung, Distanz... Doch aus dem zerbröckelnden



HANS THOMA, JUGENDBILDNIS DES MALERS W. STEINHAUSEN



WILHELM STEINHAUSEN, SELBSTBILDNIS

Mosaiktableau dieses Bildnissaales springt als Ergebnis in die Augen: dass die Porträtmalerei nicht zu den künstlerischen Nationaleigenschaften der Deutschen gehört — von wenigen bevorzugten Naturen abgesehen, denen einmal oder häufiger ein grosser Wurf gelungen ist. Wo sich im allgemeinen artistische Feinheiten zeigen, da sind wir abhängig. Am ehesten glückte es uns noch etwa in Scholderers spiessbürgerlicher Art: dieses Kind, dieser Knabe hat etwas Liebes, Menschliches — und man hat einen modernen Zug in der Manier, wie die Umgebung mit einbezogen wird — dieser Anhauch heller Frische, der aus der Frühlingsnatur eindringt. Durch die Landschaftsnuance kommen auch malerische Qualitäten ins Bild . . . Sonst aber! Dem deutschen Porträtmaler bleibt kaum eine Wahl. Er war und ist ein dienendes Wesen. Er dient einer Mitbürgerschaft, die der Wirklichkeit scharf ins Auge sieht, die erst anfängt, sich eine Kultur zu erringen, vorläufig aber am liebsten Fabriken baut, an der Arbeit des Weltkapitals sich beteiligt, Erfindungen ausheckt, womit der materiellen Wohlfahrt der Mitmenschen geholfen wird; einer Gemeinschaft, deren Ausdruck der militaristische Geist, einer korrekten, strammen, aller Imponderabilien spottenden, kühl und witzig denkenden, klarschauenden Gemeinschaft. Ihr ist das, was die älteren Kulturnationen „Geschmack“ nennen, nur unbequem. Man verlangt vom Porträtmaler kein sogenanntes gutes Bild, sondern Etwas, das, bei herabgeschraubtem Bedürfnis, auch ein begabter Photograph leisten würde: ein „pyramidal“ ähnliches, unzweideutiges, scharfes Konterfei. Die Zeichnung ist die Hauptsache — Farbe, Ton, koloristischer Geschmack sind Nebensache. Sicherlich, — vornehm muss ein solches Porträt auf alle Fälle sein; d. h. man muss einen gutsitzenden Gehrock anhaben oder eine propre Uniform oder ein würdig interessantes Amtsgewand und weisse Wäsche; die Damen haben sich zum bedeutungsvollen Akt so einzufinden, wie die teure Schneiderin sie geschaffen hat; in der Haltung



PAUL KAYSER, WERFT

nichts Theatralisches, wohl aber Takt und eine bestimmte Gemessenheit und Gravität. Man wird doch gemalt und darf nicht wie im Schlafrock sein. Wollte ein Künstler so Hochmögenden von der schönen Zufälligkeit des Menschlichen sprechen, man würde wenig mehr als ein mitleidiges Lächeln haben für den armen Narren.

Der Typus Koner hat, zumal im nördlichen Deutschland, nach wie vor die meiste Aussicht auf Erfolg. (Vielleicht wird der einschmeichelnden Unselbständigkeit Fritz Burgers, der als Maler und Modellerfasser in internationaler Schule geboren wurde, der goldene Brustschmuck nützen.) Es geht nicht an, das andere Lager ganz zu ignorieren; der Typus Liebermann, der „angenehm" nur ist in der unerschrockenen Wahrheit des Lebens, ist noch immer Avantgarde. Auch die Psychologen und eigenwilligen Malernaturen, die ihn flankieren: die Trübner, Corinth, Reinhold Lepsius, Slevogt, Dora Hitz, die ein modernes Bild anstreben, eine malerische Menschenstudie, nicht bloss ein ähnliches Porträt .... Da haben wir Bilder Lenbachs; er belehrt (die lange, weite Schule altmeisterlicher Tage durchgegangen) über die individuelle Lebendigkeit und klassische Dauerhaftigkeit. Ein überlegener und verfeinerter Porträtist bringt seine gemalten Menschen unwillkürlich in die Geschichte, der eine, so wie er sie darin haben will, — das that Lenbach; der andere, so wie sie wirklich sind — das thut Liebermann . . .

Und doch, nicht ohne eine gewisse (auch künstlerische) Ergriffenheit, wandert man durch diese Galerie vergangener Menschen. Gleich beim ersten Schritt macht man vor einem Porträt Gustave Courbets halt. Es ist von allen seinen Selbstbildnissen qualitativ das mässigste. Gleichwohl lässt sich hier ein Entwicklungsfaden anknüpfen. Wer Schildereien Courbets zu sehen gewohnt ist, wie oft findet der nicht seinen lieben Meister in deutscher Porträtmalerei und -Auffassung wieder: in Leibl, in den Frankfurtern, denen der Münchener die Botschaft brachte, und auch bei Menzel und



OTTO H. ENGEL, REIFENDE ÄHREN

selbst bei Lenbach. Von jenem, noch so schwachen, schwarzen Courbetporträt führt eine fast gerade Linie zu dem mit einigem Recht bewunderten Burnitzbilde Hans Thomas. Wie das malende Individuum in das verehrte Modell gleichsam hineingekrochen ist und sich sogar persönlich mit ihm im Gesichtsausdruck, in der Körperhaltung fast assimiliert hat: das ist sehr merkwürdig. Dieser Burnitz sieht wie ein gereifter Thoma aus: Courbetsche Maestra, durch Leibls sachlicheres Temperament geklärt, das ist die Malerei dieses Porträts. Französischer Rhythmus auch in der Landschaft: die Lyrik Corots, den Burnitz anbetete. Und Burnitz mit frommen Gefühlen vor der Natur sitzend, wie Corot vor ihr sass. „Gott sendet mir wohl einen seiner Engel an die Seite", so schrieb Corot einmal, in seiner intensiven Hingabe an ein grosses Landschaftsbild, um die Vollendung besorgt.

*

Als Fritz Stahl noch in Berlin wohnte, da lebte er meistens in Paris. Und was er malte, — „das war das Pariser Leben, wie es weint und lacht". Mehr aber noch, wie es verfänglich lacht. Und malte er das mondäne Leben von Berlin, so war es eine Pariser Sittenschilderung. Stahl und Skarbina, Skarbina und Stahl: das waren unter den neuberlinischen Malern die flottesten, gewiegtesten Feuilletonisten. Das war eine Lust, mit ihren witzigen, moussierenden, eine niedliche Gewagtheit nicht scheuenden Schildereien zu leben. Die Esprits, die heut unsere norddeutschen Wochenblätter mit

Illustrationen versorgen, kommen, im Vergleich zu jenen zwei charmanten Köpfen, vom Pilsener Bier her. Das war die selige, goldene Zeit, da noch kein „Simplizissimus“ die Individuen des Witzblattpublikums „unbehaglich“ machte. Und strebte Stahl ins grosse Bild, so brachte er in der Farbe die schmetternde, improvisierende Bravour der Besnardschule. An diesem höchst geschickten Künstler war jeder Zoll — ein Anderer. . . . . Stahl ging nach Florenz; er lebt dort, aber er wohnt abermals wo anders, — in längstvergangenen Jahrhunderten, bei fremden Menschen. Er verliess die Zeit und begab sich ins Zeitlose. Doch im Grunde ist's derselbe Faden. Durchtriebene Nachahmung, spirituelle Formenspielerei. Stahl hat eigentlich nie die Natur gesehen, er sah nur das natürlich Existente durch Medien. Jetzt betreibt er sein Handwerk, die Welt mit der hüpfenden Laune seiner Technik zu ergötzen. Ich kann diese Dinge nicht ernsthaft nehmen, diese höchst fatalen Künsteleien, die das Sitzfleisch archaisierenden Gelehrtentums zustande gebracht hat. Parodien auf primitive florentinische Altmeister, auf Cimabue, Giotto u. s. w. Schlimm-heiliger Stahl; nimmt man dir deinen Maskenanzug vom Leibe: so findet man das längstbekannte Weltkind wieder, den zeichnenden Pariser Pflastertreter, der das lockende, verführerische, versucherische Leben notierte. Es ist derselbe Faden. Man betrachte nur diesen „Triumph des Eros“. Um solches zu machen, schafftest du dir eine Renaissance zum Privatgebrauche an? Beschworst mit blendenden Kopien die alten Meister?

Sein alter Kamerad, Franz Skarbina, hat dieses Mass von Geschicklichkeit nicht erreicht. Er hat keinerlei Anstrengung gemacht, aus der Illustration zu der Naturanschauung (seiner früheren Periode) zurückzukehren. Seine Schilderung einer chirurgischen Klinik, worin der (nun selige) Bergmann hantierend, dozierend steht, ist koloristisch böse. Es sollte sein ein Doelenstück der Huldigung und ist nichts weiter, denn eine gruslich genrehafte Konzeption für's Familienjournal. Auch in Otto Heichert steckt feuilletonistischer Geist. Aber seine Gebetsitzung der Heilsarmee ist doch wohl etwas mehr als ein grossformatiges theatralisches „Genre“, mehr denn eine sittenkonstatierende Zeichnung, der mit der Farbe nachgeholfen ist. Es wird durch malerischen Eindruck Etwas gegeben, das hinter den sichtbaren Dingen steckt: Fanatismus der Betanstrengung, Trotz im Widerstande gegen eine versagende Macht, ein Visuelles, das suggestiv wirken muss.

*

Der Graphik sind heuer ein weiter Raum und so praktische wie schöne Räume gegönnt. Zwei Attraktionen: Schmutzer aus Wien und Böhle aus Frankfurt am Main. Ein Virtuos und ein Natursucher; ein Kosmopolit und ein Deutscher; ein moderner Formenspieler und Einer, der nach Art der Renaissance-Alten mit dem formalen Ausdruck zäh und kraftvoll ringt; ein Kalligraph und ein Ingénu. Einer, der die Zeitgenossen unterhält mit dem Glanz seiner Technik, mit vielfältigem Rhythmus der Linie, mit Beleuchtungen und stofflichen Nuancen, lebendig, geschmeidig, elegant; der Andere mit schwerem Geblüt, in der Wirklichkeit das Sinnbild schauend, eine stilempfinderische, träumerische Gelehrtennatur, die dem Alfred Rethel und dem Hans Thoma als ihren nächsten Meistern folgte in der Erlernung der historischen Formensprache. Kräftig ist die Ausmodelung der bäuerlichen, ritterlichen, heiligen Figuren, treuherzig der Schnitt der Landschaft. Was bei Andern deutschtümelnde Pose wäre, ist bei diesem biedern Süddeutschen Temperamentsache, persönlicher Schönheitstrieb. Böhle entstammt dem Lande, das den Ritter mit dem Knecht am heftigsten ringen, das die Flammen des Bauernkriegs glutrot auflodern und jäh erlöschen sah, in einem Aschenhaufen. Deutschland, Deutschland, du aller Länder Krone . . .

*

Zweitausend gemalte oder gezeichnete Bilder und vier Notizen. Man wird nach und nach melancholisch bei dieser Art „Kunstbetrachtung“. Ausstellungssache — Philistersache. Und hier stehe ich und schliesse mit einem Wort des grossen Constable: „Wie traurig, diese Gewohnheit der Kunstspiesser, immer von Farben, Zeichnungen, Gemälden et caetera zu reden und niemals an die Natur zu denken! Wie! absichtlich seine Augen verschliessen der Sonne, die leuchtet, den Auen, die blühen, den Bäumen, die sich mit Grün bedecken — seine Ohren verstopfen dem Brausen in Feld und Wald! Immer den Schöpfungen Gottes alte verräucherte Scharteken gegenüberstellen!“

Hurra, jetzt gehe ich in meinen Wald!



CHRONIK

Unzufriedenheit herrscht wieder einmal über die Verteilung der goldenen Medaillen in der Grossen Berliner Kunstausstellung, (Fritz Burger erhielt die grosse, Stahl, Böhle, Schulte im Hofe, Thienhaus, Schauss, Paul Schulz und Hilgers die kleine Medaille). Diese Unzufriedenheit und das daraus entspringende Räsonnement gehören schon zur Institution. In jedem Jahr ist's dasselbe. Der Aktus dieser Prämiierung ist, in einer Zeit, die ganz dem Mittelwuchse angehört, längst zum Lachen. Nachdem die Juroren — die bisherigen Inhaber der Medaillen — mit peinlichem Gerechtigkeitseifer aus einigen tausend Werken die sechs oder acht herausgesucht haben, die nicht zu talentlos und nicht zu talentvoll sind und die zum Niveau der Richtenden passen, vernichtet der Kaiser mit einem Federstrich ganz oder zum Teil ihre Resultate und thut was er darf und will. Im nächsten Jahr treten die neu Gekrönten zusammen und lassen ihre Überzeugungen dann ebenso behandeln. Eine niedliche Komödie, die einmal dazu gehört, als könnte es nicht anders sein. Es könnte aber, wenn . . . . Doch wozu oft Wiederholtes noch einmal sagen! Es wäre so langweilig zu lesen wie zu schreiben.

*

Durch die Zeitungen ging neulich ein Bericht, den ein Pariser seinen Landsleuten über die Berliner Museen gemacht hat. Die Schlussfolgerungen des Franzosen waren nicht nur schmeichelhaft, sondern auch wertvoll, weil sie das Rechte trafen. Um das grosse deutsche Publikum zu überzeugen ist es leider nötig, ihm von Paris her zu sagen, dass wir in Bode den glücklichsten Sammler und Finder, den klügsten Kenner und Organisator in Europa besitzen, und dass die Nationalgalerie, seitdem Hugo von Tschudi sie reorganisiert, auf dem Kontinent nicht ihresgleichen hat. Dass die Kenner in Deutschland längst dasselbe gesagt haben, will unsern Landsleuten nicht viel bedeuten; aber wenn der Feind es bestätigt, muss wohl etwas daran sein.

„Und der gute Martin Salander ahnte nicht, wie echt pedantisch es war, durch Aussagen eines andern sich bestärken zu lassen". (Gottfried Keller.)

*

Ein hitziges Kunstfieber herrscht seit einigen Jahren im Westen des Reiches. Man thut sich in den dichtbevölkerten Industriegebieten der Rheingegend, wo Deutschlands Reichtum am sichtbarsten wächst, auf seine Modernität etwas zugute. Architekten und Kunstgewerbler, die anderswo wegen ihrer revolutionären Tendenzen noch verrufen sind, finden dort lohnende Aufträge; und eine Kunstausstellung jagt die andere. In diesem Jahre zum Beispiel zählt man vier Ausstellungen auf engem Bezirk. In Krefeld hat der ausgezeichnete Leiter des Kaiser-Wilhelm-Museums, Dr. Deneken, eine lehrreiche Kollektion französischer Bilder zusammengebracht (worüber Wilhelm Holzamer des näheren berichtet); in Düsseldorf und Köln giebt es ein paar tausend Bilder und Skulpturen, aus allen Gauen Deutschlands; in Mannheim endlich ist der Gartenbauausstellung in den Räumen einer neuen Kunsthalle eine umfangreiche internationale Revue der Bildenden Kunst hinzugefügt worden. Und in Berlin hat man auch schon zwei umfangreiche Ausstellungen absolviert. So viele Bilder könnten Einem die Kunst verleiden. Wie Sturzwellen gehen die Eindrücke der Ausstellungen über den Wehrlosen hin. Und am Ende fühlt man sich von dem Bad wie zerschlagen.

Über Düsseldorf und Köln ist nichts zu sagen. Reiseausstellungen! Im Sinne der Journal-Lesezirkel, wo es zwanzig illustrierte Wochenschriften für fünfzig Pfennige im Abonnement giebt — freilich ein paar Monate post festum. Interessantes und Banales durcheinander. Viel ernsthafter ist Mannheim. Dort wird ein Jubiläum gefeiert und es kommt den Ausstellungen zugute, dass die ganze Stadtbevölkerung von einer ehrlichen Festesstimmung ergriffen ist. Abends auf den Gassen hatte es am Anfang hier und da etwas Hinreissendes. Die Strassendekorationen sind, bei aller Anspruchslosigkeit und trotzdem kein „Künstler" dafür verantwortlich zeichnet, das Ansprechendste, was in den letzten Jahrzehnten, in dieser Zeit endloser offizieller Strassenfestlichkeiten, gesehen worden ist. Es giebt in Mannheim eine blaue, eine rote und eine grüne Strasse. Das wimmelnde Menschengewühl und das Flattern von hunderttausend bunten Bändern darüber berührt unendlich froh; und unvergesslich bleibt eine Abendstimmung bei zerrissenem Gewitterhimmel, wo die Strassenbäume, soweit das Auge sehen konnte, mit roten Lampions behängt waren, wie der Christbaum mit Äpfeln. Dazu Fahnen, Kränze, Bänder und ein endlos heiteres Gedränge. Wie ein japanisches Frühlingsfest! Hier könnte sich die Ehrenpfortenphantasie der Berliner Strassendekorateure, die sich eines Tages nicht entblödet hat, das Brandenburger Thor mit Goldbronze anzupinseln, manchen Rat holen.

Sehr klug ist auch der Ausstellungsplatz in die Stadt hineingebaut. Ein alter monumentaler Wasserthurm ist als Kopfgebäude gewählt worden; die roten Sandsteinarchitekturen des Friedrichsplatzes — Schmitzens „Rosengarten" ist darunter und die Hinterfront der neuen Kunsthalle von Billing —, rahmen den Vorplatz der Gartenbauausstellung sehr glücklich ein; und äusserst geschickt sind nach rückwärts dann die ausgestellten Gärten alten Stadtanlagen eingefügt worden. Man findet eine Reihe von Gärten, worin reiche Anregung, vor allem für unsere hinter den billigsten Ansprüchen weit zurückgebliebenen Gärtner, zu holen ist. Am bemerkenswertesten sind Arbeiten von Schultze-Naumburg, — ein abgeschlossener, empireartig altertümelnder Hausgarten mit Pavillon —; von Läuger, — Ziergärten mit Sommerbad, worin die vielen Brunnen und Dekorationsobjekte des Keramikers nicht recht mit der Natur zusammenstimmen wollen —; und hauptsächlich von Peter Behrens, der seinem feinsinnig angelegten Garten ein Sommerhaus und ein kleines Naturtheater aufs Glücklichste verbunden hat. Takt und Geschmack zeichnen diese Gartenausstellung — trotz unendlicher Schwächen — vor dem Meisten aus, was in den letzten Jahren zu sehen war.

Von der Kunstausstellung lässt sich solches leider nicht sagen. Auch in ihr ist ein reines und nicht gewöhnliches Streben bemerkbar; aber Dill, der Organisator der Veranstaltung, hat zu vieles gebracht, um manchen etwas zu bringen. So wird die Buntheit der Darbietung hier und da zum geschmacklosen Durcheinander; um so mehr, als das neue Haus nicht architektonisch beruhigt, sondern dekorativ aufregt. Wo Bilder ihrer selbst wegen wirken sollen, ist es ein Unfug, auch die Architektur als Ausstellungsobjekt zu behandeln. O weh, die modernen Architekten! Wie lautet doch Peer Gynts Stossseufzer, als er sich mit den Affen herumschlägt? „Der Alte war schlimm, die Jungen sind Bestien!" Zuweilen möchte man in dieser neuen Kunsthalle Ihne loben. Und das will etwas sagen! Der grasse Symbolismus der Aussenfront ist trotz der gut disponierten Massen schon arg, weil es sich nicht um einen Saisonbau, sondern um etwas Dauerndes handelt; im Innern aber decouvriert sich arge Unkultur, trotz der prononziert vorgetragenen Kulturabsicht. Materialprotzerei, doch keine guten Verhältnisse; dekorativer Uberschwang, aber keine lebendige Form. Glücklicherweise sind einige der schlimmsten Interieurs als Ausstellungsstücke gedacht und darum provisorisch. Veranstalter von Kunstausstellungen können es sich nicht deutlich genug klar machen: entweder eine Kunstausstellung oder eine Kunstgewerbeausstellung. Beides zugleich geht nicht. Es ist zuzugeben, dass es das endliche Ziel sein muss, den Bildern und Skulpturen schöne Räume zu schaffen. Aber es geht jetzt noch nicht an; das Kunstgewerbe ist noch viel zu unreif. Der Einzige, dem es besser gelungen ist, den Bildern einen architektonisch wirksamen Rahmen zu schaffen, ist wieder Peter Behrens. Doch beherbergt sein Raum auch nur

Kunstwerke, deren strenger Stilismus gut zu Behrens feierlicher Art passt: Maillol, Bourdelle, E. R. Weiss und die beiden neuen deutschen Römer: Hofer und Haller. (Über diese beiden hoffnungsvollen Jüngsten wird J. Meier-Graefe im nächsten Heft Näheres mitteilen.) Wie ein schlechter Witz wirkt ein schwarzer, wirklich: ein pechschwarzer Raum; und in einem brennend violetten Saal läuft Einem das Wasser aus den Augen. Es giebt ein vollständig versilbertes Ausstellungszimmer und einen Raum mit einer Wandelgalerie unter einem Oberlicht, deren niedriges Geländer das Glas berührt.



OTTO HEICHERT, SEELENGEBET DER HEILSARMEE

Es wimmelt von Lächerlichkeiten und Kindereien. Natürlich auch von Talent. Aber wo wäre das heute nicht! Ziemlich organisch, bei allem Snobismus, wirkt der Raum der Wiener Werkstätten, mit Bildern von Klimt; dort geht es an, weil Klimts Bilder selbst Kunstgewerbe sind.

Dieser Missverstand ist bedauerlich. Denn das Niveau der Ausstellung ist ziemlich hoch. Erstaunlich vielerlei ist zusammengebracht: Berliner, Münchner, Karlsruher, Düsseldorfer, Dresdener und Wiener; Evenepoel, Denis, Cottet, Lucien Simon, Van Gogh, Vuillard und Monet; alte und neue Meister, echte und unechte; Liebermann und Lenbach, Uhde und Keller; Norweger, Engländer und Italiener; Hildebrandschüler, Maillolnachahmer und Rodininterpreten; Graphik und Kunstgewerbe. Aber von einem so pikant überwürzten Ragout kann man nicht viel essen.

Immerhin ist diese Mannheimer Veranstaltung als Ganzes sehr der Beachtung würdig. Sie beweist, welch mächtiges Streben nach Kulturwerten unter den reichen Industriearbeitern des neuen Reiches herrscht und wie viel Wohlstand in den letzten Jahren ins Land gekommen ist. Wo aber Reichtum ist, da findet, früher oder später, auch die Kunst, die echte und wahrhafte, eine Stätte. Denn nicht nur Talent und Genie sind nötig zu einer Kunstkultur, sondern auch Geld — viel Geld.

K. S.

*

Die französische Ausstellung im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum hat zwei Vorzüge: den der Beschränkung und einen, der diesem Vorzuge zu widersprechen

scheint, der Vollständigkeit. Die Beschränkung zeigt sich in der Ausschaltung des ganzen Konservativismus der „Salons" einerseits; und andererseits in der Auswahl, die alles beiseite liess, was nur Streben und noch nicht Kunst, nur Freiheit und selten Können ist, und was im „Salon des Indépendants" nur allzusehr dem wirklich Wertvollen und Anregenden im Wege ist. Die neueste Entwicklung der französischen Malerei hat viel weniger Gruppierung, als es, von aussen gesehen, scheint. Sie hat aber dafür in den verschiedensten Individualitäten weit mehr Berührungspunkte, als es der Uneingeweihte durch eine erste Betrachtung bemerken kann. So entsteht doch aus der Freiheit individueller Bethätigung eine gewisse Zusammengehörigkeit, die als Gruppierung ins Auge fällt, wo sie es kaum ist. Und hier zeigt sich die Vollständigkeit. Die Ausstellung enthält das Bedeutsamste des neuen französischen Kunstschaffens in der Malerei. Die bedeutendsten Namen, nicht immer die bedeutendsten Werke. Bestes sieht man von den Impressionisten. Man hat sie von Monet an aufgenommen, und es ist schade, dass nicht auch Manet dabei ist, allein der Übersicht und der Entwickelungslinie wegen. Man sieht die direkten Nachfolger der Impressionisten; sieht sie deutlich als Nachfolger, abhängig, stecken geblieben. Ich habe das früher in dieser Zeitschrift, gelegentlich Morets, schon von Paris aus dargelegt. Man sieht endlich die Pointillisten, von Signac bis Cross und Luce; die Fortsetzung der impressionistischen Technik — allzustark Technik. Bei Signac eine auffallende Bildleere, bei Cross neuerdings über den Pointillismus hinaus eine stark dekorative Farbenwirkung. Glänzend ein Porträt, das ausserdem noch so gehängt ist, dass man wirklich die Entfernung zur Betrachtung gewinnt — was in den alten Treibhäusern am Cours la Reine in Paris nicht möglich ist.

Neben ihnen die Vertreter der ehemaligen „Bande noire": Simon, Cottet, Blanche besonders. Ich sehe vorwiegend Geschmackswerte. Raffinement und Nervosität des Geschmacks bei Blanche, ein subtiles Abwägen der Valeurs und eine gesteigerte Kompliziertheit in der Einfachheit: zwei, drei Farbentöne. Neben ihnen Die, die ich die Mitgänger nennen möchte, die Berührten. Eifrige Leute, die immer der Anregung bedürfen, Eklektiker des Neuen, Ummünzer in Kleingeld, Erfolgreiche bei der Menge. An ihrer Spitze Besnard. Verblüffendes Können, aber wenig Gehalt. La Touche hat eine ganz flaue grosse Maschine da. Dann aber die Fortsetzer, die jüngsten Kräfte. Für die Einen, die Dekorativen, allgemein gesprochen, ist Puvis de Chavanne der eigentliche Ausgangspunkt. Aber hier müsste man schon unterscheiden: das Dekorative der Form und das Dekorative der Farbe. Und in dem Augenblick der Unterscheidung hat man die Berührung wieder festgestellt. Man kann nur von einem Überwiegen reden. Hebt man die Linie hervor, so muss man Maurice Denis nennen; stellt man die Farbe heraus, so hat man gleich eine ganze Anzahl kleinerer, starker und suchender Talente. Ich würde vielleicht neben einander nennen, ohne damit Werte abwägen zu wollen: André und d'Espagnat. Nämlich in einer gewissen Buntheit, die mit wenigen Tönen erreicht ist, durch eine Versetzung der Töne, wodurch etwas wie eine Flächenwirkung der Lithographie oder des Holzschnitts, und wieder eine Abgewogenheit, wie beim Gobelin erzielt wird. Nichts ist dabei ausschliesslich. Auch japanischer Einfluss mag wirksam sein. Und alte Kunst: Naivität und Primitivität. Flächenhaftes Malen, was der Maler „gemalt" nennt, ein nur Malen; und doch dabei Gegenständlichkeit, selbstverständlich mit der Richtung auf das Dekorative, das eben überall durchbrechen will. Man geht von Cézanne, van Gogh und Gauguin aus und langt bei Manguin, d'Espagnat, Sérusier an. Allen aber gemeinsam: Licht, Farbe, Helle und Buntheit und, vielfach noch im Absichtlichen steckend, ein grosser Zug aufs Ganze. Kein Aufenthalt bei der Nüance, Ton neben Ton: Malerei.

In der Plastik ein paar junge Kräfte: Bouchard und Bourdelle. Der Erste interessiert mich sehr. Er ist ganz jung, seine Kraft wird ebenfalls nach dem Dekorativen gehen, wie die Maillols, vielleicht ohne dessen Suggestivität des Empfundenen, realer, aber dafür auch ohne den archaistischen Einschlag. Die Zeichner sagten mir nichts Neues; ihr Gutes freute mich ohne zu überraschen. Sie waren vor zwei Jahren nicht anders. Und ich möchte noch sagen: sie sind pariserisch. Das ist die Malerei nicht — wie viele Leute meinen —; sie ist ganz und gar ländlich. Freilich steckt eine Urbanität darin, die sie nicht rustikal werden lässt. Sie ist aufs Land gezogen, nicht vom Lande ausgegangen. Sie will mit Kulturaugen angesehen sein. Wilhelm Holzamer.

❋

Da einmal von neuer französischer Kunst die Rede ist, soll nicht mit der Notiz zurückgehalten werden, dass sich unter den jungen Bildhauern, die in der diesjährigen, im ganzen recht üblen Sommerausstellung der „Société Nationale des Beaux-Arts" in Paris ausgestellt haben, merkwürdig viele deutsche Talente befinden. Auf alle hat Maillol mehr oder weniger gewirkt. Aber es sind daneben auch Zeichen der Selbständigkeit vorhanden. Diese Selbständigkeit kann natürlich so gut wieder verschwinden wie sie ausbildungsfähig scheint. Die Zukunft wird's lehren. Die bemerkenswertesten Namen sind: Georg Fischer, Chemnitz; Wilhelm Lehmbruck, Düsseldorf; Franz Loehr, Köln und Ernst Fr. Wield, Hamburg.

❋

Das allgemeine Kunstverständnis wächst. Sogar Franz Krüger ist populär geworden. Denn er wird sogar schon gestohlen; wie es der Vorfall in der Nationalgalerie bewiesen hat.

Daniel Chodowieckis Handzeichnungen, ausgewählt, eingeleitet und erklärt von Wolfgang von Oettingen. Verlegt bei Julius Bard, Berlin.

Wo Wolfgang von Oettingen der modernen Kunst gegenübertritt und noch zweifelhafte neue Erscheinungen zu werten sucht, kann er nur selten befriedigen; seine stillen und gründlichen Gelehrtentugenden kommen erst da recht zur Anschauung, wo er ältere Kunst, deren ästhetische Bedeutung unumstritten ist, behandelt. Die Zeit Daniel Chodowieckis ist seiner genauen, zuverlässigen Art besonders günstig, weil sie weit genug zurück liegt, um zur Distanz zu zwingen und nahe genug, um mit Zügen sinnlicher Gegenwart eine gewisse Unmittelbarkeit des Empfindens anzuregen. Oettingen hat denn auch die Aufgabe, die er sich mit dieser Publikation gesetzt hat, in ausgezeichneter Haltung gelöst. Mutet seine Einleitung etwas trocken sachlich an, so findet sich dafür in den ausführlichen Erklärungen zu dem halben Hundert reproduzierter Handzeichnungen eine Fülle des interessantesten biographischen, historischen und anekdotischen Materials. Die feine Kultur der Gelehrtenschule, der von Oettingen angehört, wird in jedem Satz fast sichtbar. Und die Art, wie die Handzeichnungen reproduziert sind, wie das Buch ausgestattet ist, kann in unserer Zeit fabrikmässiger Schluderei einerseits und typographischen Snobismus andererseits als vorbildlich gelten.

Dass wir dem vortrefflichen Chodowiecki immer wieder gerne begegnen, legitimiert aufs beste diese Sonderpublikation von Oettingens, die als ein Seitenschössling seines vor zehn Jahren erschienenen Buches anzusprechen ist. In unsern Tagen, wo die Kunst zu drei Vierteln eine Qual geworden ist, spricht die Liebenswürdigkeit im Wesen dieses Malers, der die Kunst gelassen vom achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert hinüberführte, besonders wohlthätig an. Welcher Maler wäre heute einer Sprache fähig, wie sie in den folgenden Sätzen Chodowieckis enthalten ist! Einer Sprache, die durch ihre Gedanken aufs beste auch diese neue Publikation empfiehlt, und wert ist, auch hier zitiert zu werden:

„War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, dass ich die Gesellschaft, oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so vielem Fleiss, als es die Zeit oder die Thätigkeit der Personen erlaubte. Bat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so verstohlen wie möglich zu machen; denn wenn ein Frauenzimmer — und auch zuweilen Mannespersonen — weiss, dass man's zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. Ich liess es mich nicht verdriessen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief, es war doch so viel gewonnen. Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selbst überlassen ist, vor all den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen! Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet; ich habe Mädchen im Bette in allerliebsten, sich selbst überlassenen Stellungen durchs Schlüsselloch gezeichnet . . . Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen; sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine Wohlthäterin. Wo ich sie finde, werfe ich ihr einen Kuss, wenn es auch nur in Gedanken ist, zu: dem reizenden Mädchen, dem prächtigen Pferde, der herrlichen Eiche, dem Strauche, dem Bauernhause, dem Palaste, der Abendsonne und dem Mondlicht. Alles ist mir willkommen, und mein Herz und Griffel hüpfen ihm entgegen.“ K. S.

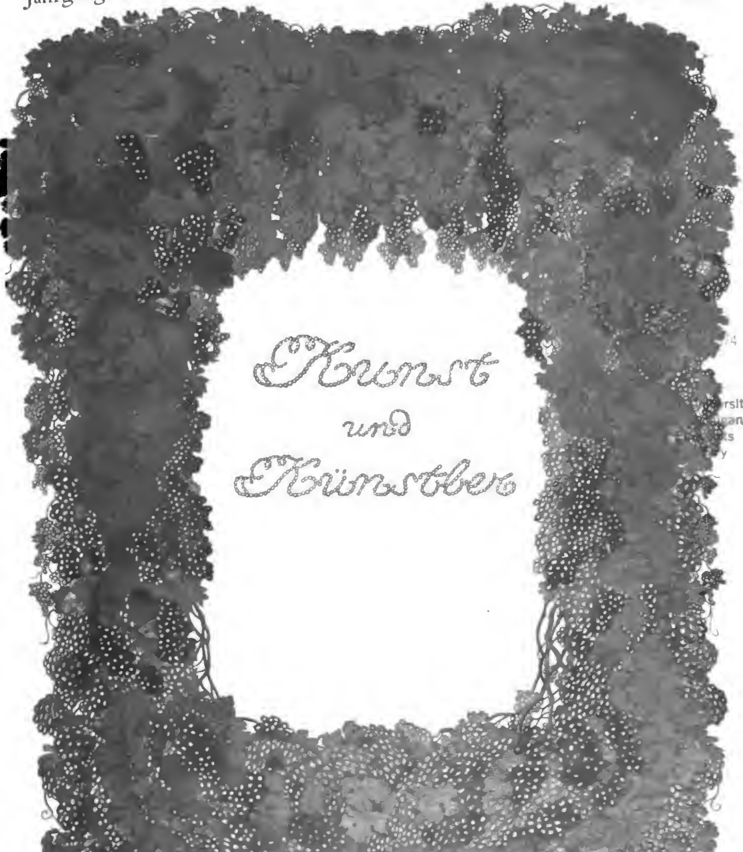
Edward Gordon Craig, Isadora Duncan. Sechs Blätter nach Motiven der Tänzerin. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Der Insel-Verlag hat sich dieser Produktion des Theaterreformers sehr generös erwiesen. Er hat die Tanzstudien Craigs in einem pompösen Mappenwerk herausgebracht, das nur mit Landschaften van Goghs oder mit Tuschzeichnungen Rodins gefüllt zu sein brauchte, um die grandioseste Publikation zu sein, mit der sich ein Verlag je geschmückt hat. Wäre ich Craig, ich hätte dieser fürstlichen Liberalität des Verlages gegenüber eine Art Beschämung empfunden und meinen Antrag augenblicklich zurückgezogen, denn man muss bei aller Selbstüberschätzung eitel genug sein, die Rechte der Autorschaft an einem publizierten Werke allein zu behaupten und nicht hinter dem viel grösseren Ingenium des Verlegers spurlos zu verschwinden. In der That vergrössert diese Duncan-Mappe nur den Ruhm einer Verlagsorganisation, deren Geschmackskultur wir an zahlreichen vortrefflichen Editionen längst würdigen gelernt haben. Der Künstler aber, der vermittels dieser grossmütigen mise-en-scène zu uns sprechen möchte, kann nicht gehört werden, denn er ist überhaupt nicht da. Wie Craig dazu kam, seinen Vorbehalt aufzugeben, womit er früher die Veröffentlichung seiner viel interessanteren Bühnenskizzen begleitete, ist ein Rätsel. Er ist so wenig Zeichner und so sehr Dilettant, dass man sein Dilettantentum ins Ungeheure übertreiben muss, um den Mut zu begreifen, so talentlose Sachen in der prätentiösesten Form einem unschuldigen Publikum zum Genuss anzubieten. Die arme Duncan fährt bei dieser Publikation am schlechtesten; denn sie, deren Ruhm diese sechs Blätter gewidmet sind, präsentiert sich auf allen in einer hilflosen Pose von so rührendem Ungeschick, dass man den Namen des nützlichen Vogels, der Einem dabei auf die Lippen kommt, nicht einmal auszusprechen wagt. Wäre es ihr nicht möglich gewesen, einer Absicht Halt zu gebieten, die unrettbar lächerlich macht, was sie verherrlichen möchte? — Aber ich fürchte, dass sie den Prolog verfasst hat; dann wäre sie der heiteren Kunst des Herrn Craig nicht ganz unwürdig. K. Müller-Kaboth.

FÜNFTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. JULI. AUSGABE AM ERSTEN AUGUST NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang V Heft XII



Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

JAHRGANG V, HEFT XII SEPTEMBER 1907

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR OESTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XII

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler, das Museum der Lebenden	465
Heinrich Weizsäcker, frankfurter Kunst	468
Jan Veth, Rembrandt im Museum zu Kassel	482
Philipp Otto Runge, aus seinen hinterlassenen Schriften	490
Detta Zilcken, die Königsgräber von Saint Denis	496
Chronik	504

ABBILDUNGEN

	Seite
Wilhelm von Lindenschmit jun., Bildnis	464
Gustave Courbet, Mainansicht	468
Teutwart Schmitson, Pferde im Schnee	469
Peter Burnitz, Weiden	470
—, Hochstadt	471
Victor Müller, Bildnis Scholderers	472
Hans Thoma, Bildnis von Peter Burnitz	473
Otto Scholderer, Selbstbildnis	475
Hans Thoma, raufende Buben	476
Louis Eysen, die Mutter des Künstlers	477
Hans Thoma, Hühner	478
Gustave Courbet, kämpfende Hirsche	479
Wilhelm von Lindenschmit jun., Studienköpfe	481
Rembrandt, Landschaft mit Ruine auf dem Berge	482
—, Winterlandschaft	483
—, der Wächter	485
—, Nicolaus Bruyningh	487
—, Selbstbildnis	488
—, Jakobs Segen	489
Pleurants vom Grabmal Johannes des Unerschrockenen	496
Die Kirche Saint Denis, Aussenansicht	498
—, Innenansicht	499
Pierre Bontemps, Urne	501
Germain Pilon, Gisants	502



WILHELM VON LINDENSCHMIT JUN., BILDNIS

Kunst und Künstler

REDAKTION KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

DAS MUSEU[illegible]

Niemals [illegible] einander klug und [illegible] den, wie [illegible] statt dem eigen[illegible] oft mit gros[illegible] liebe, [illegible] Kunst Fremde [illegible] abgelehnt. Die Generatio[illegible] lebendig Schöne, [illegible] Ehre, unter den S[illegible] Metamorphose zu [illegible] verbietet heute [illegible] Zeit, [illegible] und Rembrandt; we[illegible] ein Liebhaber [illegible] Bewunderung antiker [illegible] vor dem Genie Ro[illegible] die [illegible] sich das Moderne in [illegible] ewig [illegible] in den modernen [illegible] Zu [illegible] und ist bemüht, jedes [illegible] und



… UND KÜNSTLE… …BER 1907

Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

DAS MUSEUM DER LEBENDEN

Niemals vielleicht ist alte Kunst so klug und objektiv geschätzt worden, wie heute. Man hat das dem eigenen Wesen Verwandte oft mit grösserer Leidenschaft geliebt; immer aber wurde das Fremde dann auch gehässig, fast abgelehnt. Die Generation von heute hat gelernt, das lebendig Schöne, das in beständigem Wechsel ewig Eine, unter den Stilgewändern aller Zeiten, in jeder Metamorphose zu erkennen. Die Liebe zu Raphael verbietet heute nicht mehr die zu Rubens und Rembrandt; wer Poussin verehrt, kann zugleich ein Liebhaber ostasiatischer Kunst sein; und die Bewunderung antiker Plastik schliesst die Reverenz vor dem Genie Rodins nicht aus. Man gewöhnt sich das Moderne in den alten, und das Klassische in den modernen Meisterwerken zu finden und ist bemüht, jedes Kunstwerk, ob alt oder neu, an der Natur, der ewig Unveränderlichen und ewig Neuen, zu messen.

Solchem Streben wird die Kunst der Gegenwart eine zuverlässige Führerin. Die thätigsten Liebhaber der neueren Kunst sind heute auch die feinsten und vielseitigsten Kenner alter Kunst. Wo echtes Kunstverständnis ist, kann das eine vom andern nicht getrennt werden. Denn nur lebendigstes Gegenwartsgefühl kann die Vergangenheit zum neuen, gegenwärtig scheinenden Leben erwecken. Wer die Welt, die Natur, die uns umgiebt, in ihrem Verhältnis zu den Künsten einmal begriffen hat, der hat das Problem ein für allemal gelöst.

Der Kreis solcher Kenner ist heute freilich noch sehr klein. In seinem Mittelpunkt stehen die bewusstesten Künstler. Sie, die am lebendigsten die Natur erfassen, sehen am besten auch das ewig Junge und Natürliche in aller alten Kunst. Zu ihnen gesellen sich die theoretischen Erkenner und

eine Schar von Kunstfreunden, denen die Kunst zu einem Lebensgleichnis fast religiöser Art wird. Hinter diesem kleinen Kreis aber steht schon eine ganze ahnungsvolle Jugend, eine neue Zeit.

Der Museumspolitik wird so ein Ziel gewiesen, das einzig ihrer Anstrengungen würdig ist. Und zugleich zeigt sich der Irrtum, worin die Zeit noch befangen ist, wenn sie meint, zu einer lebendigen Gegenwartskunst gelange man nur auf dem Wege über die alte Kunst Wir alle haben, zu unserm Schaden, die Macht dieses Irrglaubens verspürt. Zuerst wird der Jüngling in den Antikensaal geführt, wo er ratlos doch, wie in einer Katakombe der Schönheit, umherirrt; dann zeigt man ihm hohe Säle und lange Gänge mit Meisterwerken der Primitiven, die ihm eine Empfindung erwecken, als befände er sich in einem Naturalienkabinet; man spricht ihm von Stil und er bemüht sich mit Schulgewissenhaftigkeit um äusserliche Merkmale, um Nebensächliches; man fordert von ihm Begeisterung für die Genies und er entflammt sich künstlich für starre Begriffe. Den Weg zur Seele der alten Kunstwerke findet er erst, wenn er sich von der Kunst seiner Tage, die ihn durch ihre Stoffe schon anzieht, ihn am bekannten Gegenstand die Stilform lebendig demonstriert und so unmerklich ihm Auge und Anschauungskraft bildet, den Schlüssel hat reichen lassen. Degas und Ingres führen ihn zu dem wunderreichen Vermeer; Manet erklärt erst das Tiefste in Velasquez; Feuerbach und Marées öffnen tiefere Blicke in die Welt der Renaissance; Liebermann lehrt Franz Hals begreifen und bereitet sogar auf Rembrandt vor; Leibl weist erklärend auf Holbein, Rodin auf Michelangelo und die Impressionisten machen die alte holländische Bürgerkunst dem Modernen erst zu etwas wahrhaft Intimem.

Darum sollten die Teile der Nation, die einer ästhetischen Erziehung überhaupt fähig sind, prinzipiell vom Gegenwärtigen zum Vergangenen und dann, belehrt, wieder zurück in die Richtung auf die Zukunft geführt werden. Wenn unsere Museen einen andern Zweck als den der Magazinierung haben sollen, muss ihr Wirkensziel die Erziehung der Nation zur Selbständigkeit, zum vorwärtsschauenden Willen und zur künstlerischen Produktivität sein. Heute wirken sie gar zu oft das Gegenteil. Sie stellen stumm die Behauptung auf: seht, so gross war die Vergangenheit; keine Zukunft wird solche Höhe jemals wieder erreichen! Das ist beinahe Verrat am eigenen Volk. Was Menschen jemals vollbracht haben, das können sie wieder vollbringen. Kein Ziel darf einem gesunden Geschlecht, das Zukunft in sich fühlt, zu hoch sein. Wir brauchen nicht Museen, um vom grossen Beispiel den eigenen Willen abschirren zu lassen, sondern um das eigene Streben zu spornen. Eine Vergangenheit, die beschämt und uns als ohnmächtig verspottet, wäre hassenswert. Aber es giebt keine, die das zu thun imstande wäre, wenn ein Wille zur Zukunft vor ihr steht.

Der einzelne Museumsleiter vermag freilich wenig. Er kann eine Sammlung alter Kunst unter günstigen Umständen wohl organisieren, und mit wachem Gegenwartssinn ordnen. Aber er kann dem Besucher nicht den Schlüssel des Verständnisses reichen. Dieser kann nur in einer Galerie moderner Meisterwerke erworben werden. Für eine solche Anstalt stehen heute aber nirgends Mittel zur Verfügung, weil für die Regierenden — nie wurde das Regieren weniger künstlerisch betrieben als heute! — das falsche Prinzip gilt, man müsse in der Kunst zurückgehen um vorwärts zu kommen. Nicht als ob die Mittel für alte Bilder zu reichlich bemessen würden. Im Gegenteil: auch die Museen alter Kunst können ihren Besitz nur mit Hilfe privater Schenkungen arrondieren. Für Bilder der Lebenden ist aber in den Etats überhaupt Geld nicht vorgesehen und es würden in unsern öffentlichen Galerien die für den Anschauungsunterricht wichtigen Bilder ganz fehlen, wenn nicht reiche Sammler hier und da Schenkungen machten; wodurch der Staat dann in eine beschämende Bettlerstellung gedrängt wird. In allen grösseren Städten haben wir freilich Museen für neuere nationale Kunst. Aber auch dort findet man entweder nur das schon Abgelagerte, historisch Gewordene, oder das Mittelmässige, das später wieder entfernt werden muss und im wesentlichen ein Produkt jenes falschen Prinzips ist, wonach der Kunstjünger angehalten wird, die Gegenwart den „Idealen“ der Alten frech und lügnerisch nachzumodeln. Selbst eine so musterhafte Sammlung neuerer Kunst wie die Berliner Nationalgalerie ist nicht ein Museum der Lebenden, wie es hier gefordert wird. Auch Tschudis Museum ist eine historische Galerie, eine Sammlung von Bildern des neunzehnten Jahrhunderts, sehr fein, sehr charaktervoll geordnet und ganz vorbildlich in ihrer Art. Aber um sie richtig zu verstehen, muss ebenfalls schon eine Lehre vorhergehen. Sie fordert zum Vorstudium eine Galerie, wie sie schüchtern im oberen Saal der National-

galerie, wo die modernen Franzosen hängen, angedeutet ist. Tschudi kann natürlich nur eines zur Zeit thun. Eine Sammlung lebendiger Gegenwartskunst, die als Ausgangspunkt für die Nationalgalerie und weiterhin für das Kaiser Friedrich Museum zu gelten hätte, bedürfte eines eigenen Hauses und eines eigenes Etats.

Um sie zu ermöglichen, wäre eine zentrale Leitung nach einheitlichen Prinzipien nötig. Heute ist jeder Museumsleiter allein auf sich angewiesen. Nicht nur in Deutschland; in anderen Ländern mehr noch als bei uns. Was auch so geleistet werden kann, beweisen die Schöpfungen von Bode und Tschudi, von Lichtwark, Kessler, Deneken, Osthaus und einigen Anderen. Aber ihr Aller Werk wird nicht so populär wie es nötig wäre, weil der Weg zum Verständnis so ungeheuer erschwert ist. Es müsste das Bewusstsein in der Allgemeinheit erwachen, dass die Vergangenheit unserm Zukunftswollen durchaus zu dienen, es aber nicht zu beherrschen hat. Und daraus müsste das Prinzip hervorgehen, durch die Kunst der Lebenden die der Alten zu erklären. Uns fehlt eine öffentliche, bedeutend geleitete Galerie, die im grossen zu wirken unternimmt, was im kleinen und zu einseitig ein bekannter berliner Kunstsalon seit einigen Jahren gewirkt hat. Eine nicht national beschränkte Galerie mit nicht durchaus festem Bestand, die ihre Bilder nach gewisser Zeit an die Nationalgalerie abzugeben hätte, damit sie dort dem historischen Gedanken eingeordnet werden; mit wechselnden Eliteausstellungen und starker Betonung der wertvollen Tagesproduktion, bei streng ästhetischer Auswahl. Unsere besten Künstler haben ein Recht zu fordern, dass ihnen Gelegenheit wird, irgendwo in einem Staatsgebäude und nicht nur aus dem Schmollwinkel heraus zur ganzen Nation sprechen zu können. Das Volk wird aus ihrem wenn auch unvollkommenen Wollen das reife Wollen der alten Meister verstehen lernen und mit grossen und berechtigten Forderungen zu den Lebenden dann wieder zurückkehren können — die ihrerseits solche Forderung brauchen, um in ihrer Produktion gesporne zu werden.

Gut kann diese Aufgabe nur vom Staat gelöst werden, der die Macht zur Zentralisierung hat. Und Zentralisierung auf wenige Punkte ist nötig bei solcher Kunstpolitik. Denn es werden nur relativ wenige gute Bilder geschaffen, und diese gehören zusammen, weil sie auf einander und in ihrer Gesamtheit auf den Zeitgeist weisen. Nicht jedes Provinzstädtchen braucht ein alldeutsches Museum, braucht höchstens eines als Pflegestätte einer engeren, wohlerstandenen Heimatskunst, oder zur Vertretung mehr wirtschaftlich gerichteter Kunstkräfte.

Da von der Staatsregierung solche Gründung jedoch in absehbarer Zeit nicht zu erwarten ist, richtet sich der Blick auf die Gemeindevertretungen. Vor allem auf die Berliner Kommuneverwaltung. Von ihr aber, die genug zu thun glaubt, wenn sie sich theoretisch liberal gebärdet, ist die Verwirklichung grosser Zeitgedanken noch weniger zu erhoffen. Sie hat sich unfähig erwiesen zu Aufgaben, die kleiner sind, als es die ist, ein Museum der Lebenden zu schaffen. So bleibt als einziger Trost wieder nur die Zuversicht auf die Initiative eines Privatmannes, der den Ehrgeiz hat, sich nationalen Ruhm zu erwerben, indem er thut, was Staat und Bürgerschaft längst zu thun die Pflicht gehabt hätten.

Die Erziehung zur Kunst ist dem Menschen nicht durchaus nötig. Bismarck kam ohne sie aus; jeder Handelnde kann sie entbehren. Wer aber durch sie gefördert werden soll, der habe die Kunst auch ganz; denn sie ist Etwas, das man nicht halb haben kann, ohne Schaden zu leiden. Und der Wege zur Ganzheit giebt es nicht viele, sondern nur einen: den des lebendigen Gegenwartgefühls.



GUSTAVE COURBET, MAINANSICHT (PHOTOGR. BRUCKMANN)

FRANKFURTER KUNST
IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

HEINRICH WEIZSÄCKER

„Dass Paris belebend auf uns Deutsche wirkt, wollen wir Alle, die keine Stücke sind, anerkennen. Der Künstler fühlt sich dort in wohlbekömmlicher Atmosphäre. Mancher kehrt freilich, gleich einer Putzmacherin, mit Modetorheiten beladen zurück, mit denen nach kurzer Zeit der Deutsche doch nichts anzufangen weiss. Der tiefere Sinn der französischen Kunst bleibt solchen an der Oberfläche sich Freuenden verschlossen. Ein echter Deutscher aber kann sich an der Pariser Kunstwärme freuen, ja, er kann an ihr reifen ...“ Mit diesem Bekenntnis hat im Jahre 1902 Hans Thoma,

Dieser Aufsatz gehört einem Werke an, das nächstens, unter dem Titel „Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, herausgegeben vom Frankfurter Kunstverein, bearbeitet von H. Weizsäcker und A. Desoff“, erscheinen soll. Dieser Teil schon legitimiert in der schönsten Weise das Unternehmen und lässt es als eine Frucht desselben Geistes erkennen, dem wir die unvergessliche Jahrhundertausstellung verdanken. Es ist zu wünschen, dass dieses Beispiel sachlich gründlicher und doch weltbürgerlich freier Lokalforschung Nachahmung finde. Aus solchen gesunden Partikularismen, aus solchen Quellenwerken über lokale Kunst wird sich dann von selbst das grosse nationale Geschichtswerk zusammensetzen, das nicht eine, sondern die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert mit monumentalen Zügen giebt.

D. Red.

bald nach dem Tode seines Lehrers und Freundes Scholderer, die Eindrücke der von beiden gemeinsam vor mehr als dreissig Jahren in Paris verlebten Studienzeit zusammengefasst. Er hat damit einer Überzeugung Ausdruck gegeben, die in eben jenen Tagen viele deutsche Künstler und unter ihnen der besten einige, mit ihm teilten. Im besonderen hat diese grundsätzliche Anschauung in Frankfurt vor ihm und nach ihm eine ganze Anzahl hervorragender Anhänger gefunden.

Seit der Mitte etwa des vorigen Jahrhunderts sehen wir Paris als Schule der Malerei zu steigendem Ansehen gelangen, auf Grund bestimmter Vorzüge der formalen Ausbildung, die zu jener Zeit dort wie nirgends sonst zu finden waren. Während der klassische Boden Italiens, nachdem er seine althergebrachte erziehliche Bedeutung durch Jahrhunderte behauptet hatte, zusehends an Anziehungskraft verlor, strömten in der französischen Hauptstadt die Lernbegierigen aus aller Herren Ländern zusammen. Das stärkste Kontingent haben darunter wohl die Deutschen geliefert, und einzelne von ihnen haben sich damals, gleich zahlreichen anderen Berufsarbeitern aus kaufmännischen und gelehrten Kreisen, dauernd in Paris niedergelassen. Eine gewisse Enge des geistigen Horizontes und mancherlei soziale Vorurteile, die auf unserer Seite in jenen letzten Zeiten der deutschen Kleinstaaterei zu beklagen waren, mögen in vielen Fällen dazu beigetragen haben, dass jenen Ausgewanderten der Abschied von der Heimat nicht allzuschwer gefallen ist, wie denn beispielsweise der Frankfurter Maler Adolf Schreyer dies offen von sich bekannt hat.

Ihm hat ja auch Paris in der Tat die Bahn erst freigemacht. Den weltberühmten Künstlernamen, der seinem Andenken bis heute geblieben ist, hat er sich dort geschaffen. Das war noch zur Zeit des zweiten französischen Kaiserreiches, im Laufe der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, für deren allgemeine Geschmacksrichtung ja auch die Gegenstände bezeichnend sind, die Schreyer als Maler von Pferd und Reiter mit Vorliebe behandelte: die schwermütigen Motive aus den südslavischen Steppengebieten auf der einen Seite und auf der anderen, im wirksamen Gegensatz dazu, die farbenreichen Szenen aus dem Kriegs- und Sportleben der nordafrikanischen Berbervölker. Leider sind die durch hohe Tonschönheit ausgezeichneten Werke des Künstlers aus jenen Jahren, die zu seinen besten zählen, im einheimischen Besitz seiner Vaterstadt immer seltener geworden.



TEUTWART SCHMITSON, PFERDE IM SCHNEE (PHOTOGR. BRUCKMANN)

Darf Frankfurt diesen Künstler mit Genugthuung zu den Seinen rechnen, so wird dagegen ein anderer, nicht minder bedeutender Tierdarsteller neuerer Zeit, Teutwart Schmitson, nur mit halbem Recht der Frankfurter Schule zugeteilt. Mit Frankfurt verbindet diesen Künstler nur der zufällige Umstand, das er dort als der Sohn eines zur Militärkommission des Bundestages abkommandierten österreichischen Offiziers zur Welt kam. Seinen künstlerischen Ruf aber hat er in Berlin und Wien erworben, und sein Können erlangte er im wesentlichen als Autodidakt. Dennoch ist es an dieser Stelle angezeigt, auch seiner zu gedenken insofern, ganz im Anfang seiner ebenso rühmlichen als kurzen Laufbahn, Schreyers ungarische und wallachische Pferdebilder einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gewonnen haben. Wie eine in Frankfurt erhaltene Überlieferung will, schloss er sich an Schreyer an, als dieser in der Mitte der fünfziger Jahre in Düsseldorf weilte, und schuf seine ersten ungarischen Motive lediglich in Anlehnung an dessen Gemälde und ohne noch selbst die Pussta gesehen zu haben. Aus dieser wenig bekannten Thatsache erklärt sich die auffallende Verwandtschaft, die einige der frühen Arbeiten Schmitsons mit Schreyers Manier zeigen, während der reifere Stil jenes Künstlers, wie bekannt, ganz seine eigene Art hat und namentlich auf einem sehr viel voraussetzungsloseren Verhältnis zum Naturvorbilde beruht, als dies bei der zuweilen mit sehr starken Pointen arbeitenden Darstellungsweise Schreyers der Fall ist.

Unter den Frankfurter Künstlern hat nächst Schreyer der Landschaftsmaler Dr. Peter Burnitz die längste Zeit, zehn Jahre im ganzen, in Frankreich zugebracht. Dieser ist auch ausschliesslich ein Schüler der Franzosen gewesen; er hat in Paris seine Studien begonnen und ist erst als fertiger Meister nach Frankfurt zurückgekehrt. In seinen Pariser Lehrjahren hat er der Schule von Fontainebleau angehört; seine Auffassung der landschaftlichen Formen haben Rousseau und Daubigny, sein Kolorit vornehmlich Corot bestimmt. Die Werke seiner Frankfurter Zeit führen das für die dortigen Kunstkreise damals noch neue Gestaltungsprinzip mit Vorliebe an Beispielen durch, die unmittelbar dem heimischen Boden entnommen sind. Die Gewohnheit einer früheren Zeit, die in ihrer landschaftlichen Darstellung zahlreiche Einzelmotive zu einem sinnreich verbundenen System von Gruppen und „Plänen" aufzubauen liebte, ist hier gänzlich abgethan. Statt dessen zeigt sich eine ausserordentlich simple Bodenfiguration, deren sanfte Wellenbildung, nur da und dort von hoch-



PETER BURNITZ, WEIDEN (PHOTOGR. BRUCKMANN)



PETER BURNITZ, HOCHSTADT (PHOTOGR. BRUCKMANN)

aufstrebenden Baumstämmen unterbrochen oder etwa einmal durch Wasser und Gebüsch belebt, das betrachtende Auge ins Weite hinausführt. In der Wahl der Farben ist der Umkreis einiger frisch und kräftig gegriffenen grünen und blauen Valeurs nicht überschritten worden. So geht die Anschauung bei Burnitz noch entschiedener, als selbst bei Dielmann und dessen Gefolgschaft geschehen, darauf aus, das Naturgegebene ohne jedes weitere Hinzuthun in seiner vollen, erquickenden Unmittelbarkeit zu erfassen.

Es war nicht mehr als begreiflich, wenn diese, dem Herkommen gänzlich fremde Art zu sehen und zu gestalten nicht ohne weiteres die ungeteilte Zustimmung der einheimischen Kunstkreise fand, obschon sich die Wenigsten auf die Dauer dem fesselnden Eindruck versagen konnten, der von den Werken des Meisters ausging, von ihrem inneren Wahrheitsgehalt wie von ihrem Stimmungsreiz, der in seinem zarten Silberton hin und wieder mit Corot wohl den Vergleich aushält. Dennoch hat Burnitz niemals im eigentlichen Sinne schulebildend gewirkt. Unter seinen Frankfurter Genossen fand er später einen treuen, wenn auch durchaus unabhängigen Partner in Hans Thoma. In früherer Zeit hat ihm Viktor Müller am nächsten gestanden, der sich auch in der Behandlung landschaftlicher Gegenstände von seinem Kolorit vieles angeeignet hat und der sich im übrigen zur selben Zeit mit ihm in die Lage versetzt sah, die Reformideen, die er sich in Paris angeeignet hatte, gegen manches Wenn und Aber seiner deutschen Landsleute verteidigen zu müssen.

Die Ansichten, die Viktor Müller vertrat, waren wohl noch um einen Grad radikaler als die des befreundeten Landschaftsmalers. Sie folgten der von Gustave Courbet angegebenen Richtung, also der äussersten Linken unter den fortschrittlichen Parteien der damaligen französischen Schule. Courbets machtvolle Persönlichkeit hat unter allen Franzosen, die auf die Entwicklung der neueren Malerei in Deutschland eingewirkt haben, ohne Frage den am weitesten gehenden Einfluss ausgeübt, und er verdankte diesen Erfolg nicht am wenigsten der Entschiedenheit, womit Viktor Müller für ihn eintrat. Die Beziehungen zwischen beiden Künstlern haben sich in Paris angebahnt. Das geschah jedoch nicht unmittelbar, sondern auf einem Umwege, der Müller zuerst mit einer mehr konservativ gerichteten Kunstweise in Fühlung brachte. Als er 1849 von Antwerpen aus nach Paris kam, liess er sich zunächst in dem vortrefflich geleiteten Schüleratelier von Couture aufnehmen. Courbet fing damals eben erst an, von sich reden zu machen;



VIKTOR MÜLLER, BILDNIS SCHOLDERERS (PHOTOGR. BRUCKMANN)

die wechselvolle Geschichte seiner künstlerischen Grossthaten war noch ein ungeschriebenes Buch. Dann aber hat Müller einige der wichtigsten Episoden dieser Geschichte aus nächster Nähe mit erlebt, und als er 1858 Paris verliess, kehrte er als ein ausgemachter Anhänger des grossen „Malermeisters" nach Frankfurt zurück.

Die Wendung von Couture zu Courbet, die Viktor Müller im Laufe dieser Zeit in sich vollzog, hängt mit den Grundzügen seiner persönlichen Begabung aufs engste zusammen. In Coutures Art war ein Zug zum korrekten oder auch gebundenen Stil vorhanden, womit sich Müllers eigentliches Wesen nur zum Teile vertrug. Der Grundsatz, in dem Couture seine Leute bildete: „il ne faut faire que de belles choses", war für andere Naturen mehr als für die seine geschaffen. Dagegen waren es die starken sinnlichen Instinkte von Courbets malerischer Anschauung, wofür sich seine eigene Anlage ohne weiteres empfänglich zeigte. Auch Courbets Technik, die mit ihren dick und fett übereinander gestrichenen oder gespachtelten Farbenschichten das völlige Hingenommensein von der Materie so drastisch fühlbar macht, hat Müller sich damals angeeignet, um nicht wieder von ihr abzugehen. So ist es nicht zu verwundern, wenn verschiedene von seinen älteren Sachen ganz und gar nach Courbet orientiert sind. Dahin gehört in erster Linie die „Liebesleid" genannte Gruppe eines in Lebensgrösse gemalten, durch abendliche Dämmerung hinwandelnden Paares, ein nicht viel bekannt gewordenes Bild, das in den Besitz von Frankfurter Verwandten Müllers überging. Dieses gross gedachte Werk ist ganz in der dunklen Farbenreihe ausgeführt, der auch Courbets Neigung vorwiegend gehörte. Es ist ein echter Repräsentant der Pariser Zeit unseres Künstlers, aber auch ein später in Frankfurt gemalter Vorwurf aus Viktor Hugos Roman „Les Misérables" zeigt noch im szenischen Arrangement das eigentümliche warme Grün, wie man es aus Courbets Landschaften kennt. Und noch triumphiert dessen ganze impulsive Kraft in einem der Hauptwerke von Müllers Frankfurter Periode, der „Waldnymphe", die 1863 zuerst in München ausgestellt war, einer nicht ohne Derbheit, aber mit höchster Bravour durchgeführten Malerei des Fleisches. Später erfuhr der Courbetsche Realismus in Viktor Müllers Schaffen eine merkliche Korrektur nach der gegenteiligen Richtung, nachdem mit dem Aufhören des persönlichen Umgangs auch der suggestive Einfluss von jener Seite sich vermindert hatte. Entgegen dem ausschliesslichen Hängen am sinnlich Fassbaren, das in Courbets Maxime: „Machen, was man sieht", seinen sprechend-

sten Ausdruck fand, verlangt bei dem deutschen Künstler jetzt mit steigender Gewalt der Trieb der frei gestaltenden Phantasie nach seinem Rechte, genährt wohl auch durch eine ausgebreitete litterarische Bildung, die ihn auszeichnete und die seine Einbildungskraft mit reichen dichterischen Konzeptionen füllte.

So trat in Müllers Thätigkeit mit der Zeit ein neues Verhältnis zwischen Idealität und Wirklichkeit an die Stelle des bisherigen. Und je höher hinauf die seelischen Momente wuchsen, die sich dem hervorbringenden Genius in ihm an die Seite stellten, um so vielseitiger entwickelten sich zugleich die Organe der Mitteilung, die ihm aus dem Handgebrauche seiner Kunst zuflossen. Mit einer wahren Prachtentfaltung wendet sich nun sein Kolorit zu den Sinnen des Beschauers; man glaubt die rauschende Orchestrierung eines Delacroix wieder aufgelebt zu sehen in den um die Mitte der sechziger Jahre entstandenen Wandbildern zur Geschichte des Ritters Hartmut von Cronberg, die vor einigen Jahren eine Zierde der Städelschen Galerie geworden sind, oder in jenen Halbfiguren jugendlicher Heroinen, der Salome in der Nationalgalerie und verwandter Sujets, die noch im Besitze der Nachkommen des Künstlers sind. Aber weder in dem schmuckvollen Glanze solcher Schöpfungen von vorwiegend dekorativem Charakter, noch auch in den lyrischen Scherzen seiner Märchenbilder erschöpft sich sein künstlerischer Ehrgeiz. Weiter führt ihn die Ideenwelt der neueren dramatischen Dichtung; er tritt auch damit in die Fusstapfen des grossen französischen Romantikers ein und will, dass neben der „Poesie der blossen Erscheinungselemente" auch die dichterische Kraft eines menschlich bedeutungsvollen Inhalts zu unverkürztem Ausdruck gelange. Dabei verleugnet er nach wie vor nicht die unabhängige künstlerische Gesinnung, die ihn immer geleitet hat. Ein Feind vor allem jeder äusserlichen Gewohnheit weiss er nichts von dem schablonenhaften Liniengefüge der spezifisch akademischen Überlieferung; dagegen führt er als ein Neues auch in die Historien von grossem Stil, auf die sein Streben ausgeht, die Tonmalerei ein, die er sich gleichzeitig mit Anselm Feuerbach, wennschon in andrer grundsätzlicher Durchbildung, in der französischen Schule angeeignet hat. Der für den Bruckmann'schen Verlag begonnene Shakespearecyklus hat ihm noch in den letzten Jahren seines Lebens die Gelegenheit gegeben, seine Kunst in jener Richtung zu erproben. Romeo, wie er in stürmischer Umarmung bei Tagesanbruch von Julia scheidet, und Hamlet mit dem Schädel Yoricks in der Hand, versunken in den rätselvollen, schwankenden Zustand des Gemüts, der im nächsten Augenblick sein tragisches Geschick besiegeln wird: diese und andere Shakespearesche Szenen enthalten in Müllers Darstellung nichts, was so oder ähnlich schon einmal gegeben wäre. Sie sind die reinste Äusserung eines persönlichen Sichversenkens in den Gegenstand, und eben hier verbindet sich auf wirksame Weise mit den gedanklich bestimmten Motiven auch die koloristische Fassung. Böcklin, der damals in München mit Viktor Müller viel verkehrte, hat als einer der ersten diese künstlerischen Intentionen anerkennend hervorgehoben; er hat im besonderen vor der eben vollendeten Friedhofszene, die später vom Städelschen Institut erworben wurde, auf den überzeugenden Einklang aufmerksam gemacht, der zwischen dem poetischen Gehalt der Situation und der grau umflorten, wie mit Schwermut getränkten Haltung des Gesamttons gegeben ist.

Wie gegen andere deutsche Künstler, die sich damals in der französischen Schule gebildet haben,



HANS THOMA, BILDNIS VON PETER BURNITZ

hat sich auch gegen Viktor Müller, und zwar unter den Mitlebenden am heftigsten, der Vorwurf erhoben, dass er zu Gunsten eines fremden Scheines den nationalen Kunstcharakter preisgegeben habe, der ihm besser geziemt hätte. Für uns, die wir das Bild jener nun schon um ein Menschenalter hinter uns liegenden Zeit mit ruhigerem Sinne und ganz objektiv betrachten können, fällt diese Anschuldigung in sich selbst zusammen. Wenn wir zu Müllers Zeit zahlreiche Deutsche und so auch ihn sich fremdländische Anregungen zu Nutze machen sehen, so handelt es sich dabei nicht um eine Verfehlung, die dem patriotischen Gewissen zur Last fiele, sondern lediglich um eine Entschliessung, die ihm und anderen durch den Zustand des künstlerischen Unterrichts in Deutschland nahegelegt, ja aufgedrungen war.

Die geschichtliche Bedeutung Viktor Müllers und namentlich die Bedeutung, welche die Thätigkeit seiner letzten Lebensjahre für die Münchener Kunst gehabt hat, gipfelt geradezu in seiner im wahren Sinne reformatorischen Wirksamkeit. Sie bewährte sich auf solche Weise allerdings zunächst nur in einer kleinen Gruppe jüngerer Künstler, welche sich mehr oder weniger lebhaft von der umgänglichen und mitteilsamen Persönlichkeit Müllers angezogen fühlten; aber es war dies ein Kreis, der eine Reihe auserwählter Männer einschloss, darunter auch zwei, deren Namen später wieder für Frankfurt eine besondere Bedeutung erlangen sollten, Thoma und Trübner.* Durch die ungesuchte Propaganda, die Müller hier ausübte, und die sich späterhin von da ausgehend in anderen, die sich anschlossen, in eben so vielen selbständigen Charakteren vermehrte und verjüngte, wurden neue Bahnen der Entwickelung thatsächlich aufgeschlossen, neue Wahrheiten des künstlerischen Ausdrucks und vor allen Dingen neue Möglichkeiten der farbigen Darstellung wurden gewonnen, die heute mit Recht zu den glänzendsten Errungenschaften der neueren deutschen Kunst gezählt werden. Adolf Bayersdorfer, der seinerzeit der litterarische Wortführer jener kleinen, aber schlagfertigen Münchener Truppe war, hat schon damals mit scharf voraussehendem Blick auf diese bahnbrechende Bedeutung Viktor Müllers und der Seinen hingewiesen. Und unmittelbar nach dem 1871 erfolgten Tode des Künstlers fand dasselbe Bewusstsein in edelster Form seinen Ausdruck am Schlusse der tiefempfundenen Strophen, die Martin Greif der Trauer um den Dahingeschiedenen widmete:

„Doch schwinde, Gram! — dem Wahren zugewendet,
Mit kräft'gen Sinnen, rein und ungeschwächt,
Hat opfervoll er seine Bahn vollendet,
Vorangestellt dem ringenden Geschlecht.
In wirrer Zeit war er herabgesendet,
Zu zeugen für der Schönheit ewig' Recht,
Ein hell entglomm'ner Stern auf dunkeln Wegen,
Die Kommenden urmächtig anzuregen."

Die Zeit zu Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sah ausser den genannten Künstlern noch einige bedeutende Talente mehr in Frankfurt vereinigt, die durch die Pariser Schule hindurchgegangen waren. Wir nennen in erster Linie unter ihnen Wilhelm Lindenschmit, einen der vortrefflichsten Charaktere unter den Vertretern der damaligen deutschen Historienmalerei. Lindenschmit hat gleichzeitig mit Viktor Müller den Unterricht des Städelschen Instituts und später die Antwerpener und Pariser Studienzeit genossen, ist jedoch bereits 1853 nach Frankfurt zurückgekehrt, um später, im Jahre 1863, von dort nach München überzusiedeln. Wir nennen ferner Karl Hausmann, gleich den eben erwähnten beiden in Antwerpen und in Paris gebildet, von 1855 bis 1864 in Frankfurt thätig, dann als Direktor der Zeichenakademie in Hanau, ein bedeutendes koloristisches Talent, wenn auch die etwas überhitzte Farbengebung, die ihm eigen war, nicht immer angenehm an gewisse französische Modeliebhabereien seiner Zeit erinnert.

Und nicht nur durch Übertragungen solcher Art ist die künstlerische Aussaat von jenseits des Rheines nach Frankfurt gelangt. Eine Zeit lang hat auch der Meister, dem in Deutschland unter der jüngeren Generation wohl damals schon die meisten Sympathien gehörten, Gustave Courbet in eigener Person seine Werkstatt in Frankfurt aufgeschlagen. Es ist zwar kaum zu bestreiten, dass der um zehn Jahre später in München erfolgte Besuch Courbets in seinen Wirkungen eine grössere Tragweite gehabt hat. Dennoch war diese frühere Auslandreise, die ihn nach Frankfurt führte, von nicht geringerer Bedeutung für das einheimische Kunstleben dort und sie fügt sich nebenbei dem geschichtlichen Charakterbilde Courbets in überaus kennzeichnender Weise ein. Zu dem Streifzuge, den er 1858 nach Frankfurt unternahm, hatte der Maler Lunteschütz, ein aus der Franche-Comté gebürtiger,

* Diesen beiden, wie den gleichzeitig mit Thoma in Frankfurt thätig gewesenen und mit ihm befreundeten Künstlern ist ein besonderer Abschnitt gewidmet.



OTTO SCHOLDERER, SELBSTBILDNIS



HANS THOMA, RAUFENDE BUBEN (PHOTOGR. HANFSTAENGL)

damals seit langen Jahren am Orte ansässiger Landsmann des Künstlers, die erste Anregung gegeben. Die Reise galt vornehmlich der Ausbreitung seiner künstlerischen Ideen, die Courbet schon vorher in Aufsehen erregender Weise in Paris betrieben hatte und die er nun in Deutschland fortzusetzen gedachte. Er hatte sich in Frankfurt schon früher, im März 1852, durch eine in der Lederhalle veranstaltete Ausstellung eingeführt; da war das berühmte Gemälde, das „Begräbnis von Ornans“ zu sehen gewesen, das mit dem gleich bekannten Bilde der „Steinklopfer“ im Salon des Jahres 1851 dazu beigetragen hatte, die ersten stürmisch geführten litterarischen Fehden über die neue, von Courbet inaugurierte „Demokratie in der Kunst“ zu entfesseln. Eine zweite, im Frühjahr 1858 im Frankfurter Kunstverein arrangierte Courbet Ausstellung enthielt das 1854 gemalte Bild der „Getreidesieberinnen“, jetzt im Museum von Nantes, dann eines der famosen Jagdstücke des Meisters, mit einem Piqueur, der ins Horn stösst, und endlich eine Schneelandschaft.

Courbets Aufenthalt in Frankfurt dauerte einige Monate; soweit die vorhandenen zuverlässigen Anhaltspunkte ergeben, war er im September 1858 dort und blieb bis in den Anfang des Jahres 1859. Viktor Müller teilte mit ihm sein Atelier, und er hat in dieser Zeit, wenn wir seinen eigenen, brieflich niedergelegten Worten glauben sollen, „wie ein Neger“ gearbeitet. Zwei umfangreiche Gemälde des Künstlers, bekannt unter dem Namen des „Cerf forcé“ und des „Combat de cerfs“ sind damals in Frankfurt entstanden. Dieses letzte befindet sich heute unter seinen Meisterwerken im Louvre-Museum. Beide sind aus den Eindrücken einiger grossen Jagden in der Umgegend hervorgegangen, zu denen Courbet, bekanntlich selbst ein leidenschaftlicher Jäger, eingeladen worden war. Von einigen anderen, gleichzeitig ausgeführten Arbeiten blieb eine Ansicht von Frankfurt mit der Mainbrücke in einheimischem Privatbesitz erhalten. Im übrigen gefiel sich der interessante Fremdling vortrefflich im Verkehr mit den Frankfurter Künstlern,

in deren Kreis er freundliche Aufnahme fand, und Staunen erregte dabei gerade so wie später in München die herkulische Gesundheit, womit er allnächtlich bis in den frühen Morgen hinein beim Glase Bier auszuhalten pflegte. Der eigentliche Zweck seines Kommens blieb jedoch, wie es scheint, unerfüllt; die Zeit war damals noch nicht reif für ihn, und das Verständnis, das er für seine Kunst in Frankfurt fand, scheint sich, abgesehen von einigen wenigen Verkäufen oder Aufträgen, nicht viel über den engsten Kreis der Berufsgenossen hinaus erstreckt zu haben.

Unter den Frankfurter Künstlern hat sich jedoch einer, der Kupferstecher Angilbert Göbel, der schon in einigen früheren Versuchen Beweise einer nicht gewöhnlichen Begabung für die Malerei gegeben hatte, mit rückhaltloser Hingebung an Courbet angeschlossen. Eine in lebensgrossen Figuren gemalte Bettlergruppe, die Göbel noch im selben Jahre vollendete, ist ein geradezu überraschendes Zeugnis für die zwingende Gewalt, womit sich die Energie und Fülle von Courbets Farbengebung in dem nur um zwei Jahre jüngeren deutschen Künstler ein förmliches Ebenbild geschaffen hat. Auch in seiner Zeichenweise hat sich Göbel, wie einige vortreffliche in Kreide ausgeführte Studienköpfe von ihm in der Sammlung des Städelschen Instituts erkennen lassen, das Courbet eigentümliche Verfahren mit dem breit ausgesponnenen Netzwerk seiner Schraffierungen Zug für Zug zu eigen gemacht. In seiner Malerei hat dieser Künstler das erwähnte, unter dem unmittelbaren Eindruck von Courbets Persönlichkeit entstandene Werk nicht mehr zu überbieten vermocht, mancher ansehnlichen Leistung unerachtet, die ihm auch später noch gelang. Das Beste von seinem Können hat er selbst wieder auf seinen Schüler Richard Marstaller vererbt, dessen ausgezeichnete Genrebilder unter den gehaltvollsten Schöpfungen der damaligen Frankfurter Schule genannt zu werden verdienen.

Endlich schliessen sich mit den Anfängen ihrer Kunst noch zwei an Jahren etwas jüngere Maler den unter französischem Einfluss gediehenen Frankfurter Kunstbestrebungen an: Otto Scholderer und Louis Eysen. In seiner Malerei ist Eysen verhältnismässig spät, dann aber allerdings auf eine Weise hervorgetreten, die ihn als die selbständigste Persönlichkeit dieses gesamten Kreises neben Viktor Müller erscheinen lässt. Früher hat sich Scholderer entwickelt; wir begegnen ihm als einem ausgereiften, bald in Frankfurt, bald in Cronberg und bald auf Reisen thätigen Künstler, schon seit dem Anfang der sechziger Jahre. Soweit sie sich an französischer Art gebildet haben, sind Beide, Scholderer und Eysen wiederum von Courbet ausgegangen. „Mein Mann ist Courbet“, schreibt Eysen an eine ihm vertraute Persönlichkeit gelegentlich einer Studienreise nach Paris, die er in den Jahren 1869 und 1870 unternahm: „was sagst Du dazu, dass ich endlich dazu gekommen bin, diesem ersten Maler des Jahrhunderts die Hand zu drücken!“ Bei Scholderer empfindet man die nach derselben Richtung weisenden Anregungen vor allen Dingen in einigen seiner zwischen 1860 und 1870 entstandenen eindrucksvollen Schwarzwaldlandschaften. Es ist das die erste Phase seiner künstlerischen Thätigkeit, die offenbar bedingt ist durch die Eindrücke einer 1857 bis 1859 nach Paris unternommenen Studienfahrt. Von 1868 bis 1870 hat Scholderer zum zweitenmale am gleichen Orte geweilt, hat damals aber vorzugsweise in dem mit Edouard Manet befreundeten Kreise verkehrt. Ein importantes Gemälde von Fantin-Latour, das unter dem Titel „Un Atelier aux Batignolles“ im Salon des Jahres 1870 erschien und heute der Sammlung des Luxemburg-Museums



LOUIS EYSEN, DIE MUTTER DES KÜNSTLERS (PHOTOGR. BRUCKMANN)



HANS THOMA, HÜHNER (PHOTOGR. HANFSTAENGL)

angehört, bietet in der Hinsicht ein auch für uns interessantes geschichtliches Erinnerungsbild. Man sieht hier Manet im Vordergrunde an der Staffelei sitzen, umgeben von Zola, Monet, Renoir, Bazille und anderen Anhängern der von ihm geführten jugendlichen Künstlergemeinschaft, die sich damals als die realistische, später als die impressionistische bezeichnete, und hier, unter den Intimen des Manetschen Kreises ist auch Scholderer zu finden; er ist, von links gezählt, der erste in der Reihe der stehenden Figuren. Es hat sich damals insbesondere zwischen ihm und Fantin-Latour eine fürs Leben dauernde Freundschaft geknüpft, wie denn auch beide Künstler in ihrer feinen, zurückhaltenden und überaus sorgfältigen Arbeitsweise vieles gemein hatten. Unter den öffentlich zugänglichen Werken Scholderers legt namentlich das schöne und frühe, übrigens von Courbet schon ganz unabhängige Selbstbildnis, das neuerdings in die Galerie des Städelschen Instituts gelangt ist, für diese Wahlverwandtschaft das nachdrücklichste Zeugnis ab. Mit Manet und Fantin-Latour teilte Scholderer ausserdem die Neigung zur Stillebenmalerei, und zwar liess er sich dabei, wie diese, nicht selten an den denkbar schmucklosesten Arrangements von Blumen und Früchten genügen, die er mit ungemein delikater Wertung der stofflichen Elemente wiederzugeben wusste. Nicht auf französische Einflüsse ist dagegen wahrscheinlich das lebensvoll gemalte Interieur mit dem Violinspieler am Fenster, von 1861, zurückzuführen, das durch die Jahrhundertausstellung bekannt geworden ist. Mit seiner treffenden und unbefangenen Beobachtung der vereinigten Wirkungen von Luft und Licht gehört dieses Bild in die Kategorie jener frühen und durchaus selbständig behandelten Probleme der Beleuchtung, in deren Art zu ungefähr derselben Zeit und schon vorher nicht wenige auf deutschem Boden und ohne nachweisbaren Zusammenhang mit gleichgerichteten französischen Versuchen gelöst worden sind. Will man jedoch, was nebenbei unverwehrt ist, irgend welche sonstige Beziehungen in dem Werke vermuten, so kann dafür nur Viktor Müller in Betracht kommen, mit dem Scholderer schon damals eng befreundet, später auch verschwägert gewesen ist, und an dessen



GUSTAVE COURBET, KÄMPFENDE HIRSCHE

Palette die farbige Behandlung des Bildes allerdings stark erinnert.

Louis Eysen hatte, ehe er in der Malerei seinen wahren Beruf erkannte, die Holzschneidekunst betrieben; erst bei Gelegenheit des oben erwähnten Studienaufenthaltes in Paris fasste er, auf Schreyers Anraten, den Entschluss, zu dem neuen Fache überzugehen, und unter Scholderers Anleitung, später in Bonnats Atelier, wurde der Grund zu seiner ferneren Ausbildung gelegt. Auch mit Leibl, der damals in Paris weilte, kam er vorübergehend in Berührung. Noch vor dem Kriege liess sich dann der Künstler in Frankfurt und später in Cronberg nieder, bis ihn Gesundheitsrücksichten zwangen, seinen Wohnsitz nach Meran zu verlegen. In Frankfurt hat er in der letzten Zeit, die er dort zubrachte, noch die Niederlassung von Thoma mit erlebt, auf den er grosse Stücke hielt und dessen Persönlichkeit auch seinem eigenen künstlerischen Naturell in hohem Masse entsprach. An Thoma erinnert er vornehmlich durch die bezeichnenden Züge einer Meisterschaft, die sich dem Beschauer nicht aufdrängt, sondern die sich suchen lassen will. Der solide Besitz an Technik, den Eysen von Paris mitbrachte, hat im übrigen nur zur Reife gebracht, was in ihm war; so ist er auch niemandes Nachahmer geworden. Was er hat, hat er im wesentlichen aus sich selbst. In seinen Landschaften, seinen Stilleben, wie in den prachtvollen lebensgrossen Studienköpfen, wozu er sich die Modelle unter den Bauern der Meraner Gegend aussuchte, und wo immer er sonst seine fleissige Hand angelegt haben mag, überall tritt uns der nie ermüdende Trieb dieses Wirkens aus eigener Kraft entgegen: ein Auge, das durch kein Medium einer äusserlichen Gewohnheit oder Erziehung geblendet ist, ein zart empfindender und gerader Sinn: kurz ein ganzer Künstler, an dem kein Falsch ist.



WILHELM VON LINDENSCHMIT JUN., STUDIENKÖPFE (PHOTOGR. BRUCKMANN)



REMBRANDT, LANDSCHAFT MIT RUINE AUF DEM BERGE (PHOTOGR. HANFSTAENGL)

REMBRANDT
IM MUSEUM ZU KASSEL

VON

JAN VETH

(SCHLUSS)



Es war unter den sonderlichen Kunstfreunden, die ich auf verschiedenen Wegen getroffen habe, ein Mann, der sich einbildete, Rembrandts Rätsel gefunden zu haben. Das Wunder, sagte er, läge in dem Ausstrahlungsvermögen seiner Farben und nie sei jemand dahinter gekommen. Er jedoch hätte das Geheimnis entdeckt. Rembrandt sollte auf einer Untermalung mit einer bestimmten Leimfarbe gearbeitet haben, um darüber weg dann mit Ölfarbe zu lasieren. Jahrelang hat mein Sonderling nach der Zusammensetzung dieser Leimfarbe gesucht und die Grundstoffe verfolgt, die dazu nötig sein könnten. Durch das Wirtschaften mit den Stoffen hat er sich eine Bleivergiftung zugezogen, wodurch er lange

Zeit nicht arbeiten konnte. Als er wieder auf dem Posten war, begann er von neuem. Er begab sich daran, Rembrandt nach dem von ihm wiedergefundenen Verfahren zu kopieren, und schwebte in Entzücken über die Resultate, die andere jedoch nicht so grossartig fanden. Ich weiss nicht, was noch aus dem hartnäckigen Alchymisten geworden ist, aber der arme Don Quichotte gehörte zu den Leuten, die auch glauben, Rembrandt hätte technische Geheimnisse beim Radieren gehabt und die nicht begreifen können, dass Technik und Idee untrennbar sind und dass nicht positiv aber geistig in jedem Genie ein Zauberer steckt.

In dem „Thal mit Ruine auf dem Berg“ findet man ein sprechendes Beispiel für das Unerforschliche der Wirkung von Rembrandts Kunst. Nicht die nachweisbaren Farben, noch die sachliche Vorstellung erklären die hohe Rhythmik des so wohlthuenden Bildes.

Schräg durch den warmgetönten Vordergrund hin fliesst ein Fluss, an dessen linker Seite entlang ein dunkel gehaltener und als Repoussoir dienender Fusspfad führt, auf dem ein Mann in Rot, auf einem schwarzen Pferd von uns wegreitet. Am Ufer sitzt, im Schilf kauernd, ein Angler. Nahe daran wird das Wasser im Vordergrund durch zwei Schwäne belebt.

Am Ufer gegenüber liegt ein Boot mit umgelegtem Mast und zwei Männern. Etwas weiter oben scheint sich ein schmales Gewässer durch eine Schleuse in den Fluss zu ergiessen. Der kleine Wall fängt da einen hellockrigen Lichtstreif, der den stärksten Accent in dem zusammengestellten, aber doch im Ton gehaltenen Vordergrund bildet. Mehr seitlich, an der rechten unteren Ecke, ragt in phosphorescierendem Halblicht eine etwas hinfällige, hölzerne Mühle empor, umgeben von einer Gruppe niederer Häuschen, die nach hinten in schwerem Gebüsch verschwindet.

Nach links reicht eine solche Baumgruppe bis zu der hohen steinernen Bogenbrücke, die, wieder an einige kleinere Gebäude sich anschliessend, über einen Fluss führt. Eine dunkler beschattete Abzweigung dieses Gebüsches führt tiefer hinein nach dem friedlichen Mittelgrund des Bildes. Dahinter, halb verborgen, wieder rotgedeckte Häuschen mit der Andeutung eines Wassermühlenrades. Und von diesem Plan aus steigt man rechts über eine Art Aquädukt nach einem Hügel, auf dem die schön gezeichneten Ruinen einer Tempelstätte, wie Edelsteine, die im späten Licht glühen, hoch gegen den erlöschenden Elfenbeinhimmel gereiht liegen.

Nach rechts erhöht sich der Hügel zu einem felsigen, das Gemälde dunkel abschliessenden Bergrücken, über den eine düstere Wetterwolke wegzieht, und links bleibt eben der Ausblick offen in die duftig graugrün schimmernde Ferne.



REMBRANDT, WINTERLANDSCHAFT (PHOTOGR. HANFSTAENGL)

In dem fahlen Oberlicht, auf einer blassroten Tapete, unter einem rubensartig farbenfreudigen Van Dyck, zwischen der bilderbuchartigen Buntheit eines kuriosen Teniers und einem übrigens schönen Ostade aufgehängt und von einem schweren Rahmen umschlossen, kommt die Tonalität dieses Bildes, die viel bescheidener ist als die von Rembrandts köstlicher kleinen Winterlandschaft im selben Museum, nicht wirklich zu ihrem Recht. Aber vertieft man sich hinein, so gerät man in Staunen, welchen Reichtum die einfache Skala bietet. Auch an dem grossen Seelendurchdringer, den die neuere niederländische Malkunst hervorgebracht hat, haben wir ein Beispiel von dem Fliehen aller offenen Farbe, um dadurch in dem Totalton nur ein reineres Ausdrucksmittel für prächtige Visionen zu finden. Es ist blos ein anderes Instrument, auf dem der Maler so spielt, aber vor diesem Rembrandt fragt man sich: ist es eins von minder mächtigem Klang?

Oder geben nicht die unendlichen Nuancierungen von wonnigem Dunkel und tiefer Goldbronze, von braunem Ocker und zartem Bister, von sanft glühendem Grau und roter Sepia, durch verblasstem Lapis Lazuli und warmem Rot und Olivgrün nur eben rehaussiert und von gerösteten Ambertönen ganz durchschmort, zusammen einen Reichtum und eine Tiefe, vor welchen eine weitere Farbenskala häufig weichen muss!

Das ganze Kolorit besteht schliesslich aus nichts anderem, als aus dem guten Zusammenfügen befreundeter Farben, wovon Hoogstraeten spricht; aber in dem Gedämpften, Verhaltenen liegt ein musikalisches Ineinanderstreichen zu so mächtigen Akkorden, wie man sie bei den Malern der ungebundenen Farbe kaum antreffen wird.

Man hat sich oft darüber gewundert, dass der Mann, dessen Porträts und biblische Vorstellungen auf einer krassen Realität basieren, in seinen gemalten Landschaften nicht die Wirklichkeit wiedergiebt, wie sie unsern Augen erscheint. Aber, scheint solche Landschaft auch zum Teil auf Konvention zu beruhen: was thut das, wenn die Konvention solch mächtigen Lebensatem erhielt, wenn sie zugleich so dröhnend von Kraft, und doch so zart, so sanft, so schmelzend sprechen konnte. Übrigens, mit welchem Recht wird hier von Konvention geredet, nur weil Rembrandt die Lokalfarben in den musikalischen Totalton verschmelzen lässt, weil er felsartige Berge, Ruinen und Cypressen im Hintergrunde zusammenbringt mit dem Fluss, der Brücke, der Windmühle des Vordergrundes, weil er in einem Bilde giebt, was weder er noch wir je bei einander gesehen haben? Aber er schmiedet das Auseinanderliegende zusammen in einen schwer getragenen Traum, so wie er immer das Leben von hier und dort, von gestern und von morgen in breitgeflügelten Rhythmen zu tieferer Deutung zu erhöhen weiss. Die Berge waren einfach die Dünen seiner Heimat, feierlicher ausgebaut, und ihre Silhouette ist schliesslich zu keinem andern Zweck angebracht, als um seinem Himmel einen seltsameren Glanz zu geben. Schauderndes Gebüsch, chaotische Wälder, herabstürzende Ströme, spukende Ruinen, lockender Azur und klagende Wolkenschleier sind in solchen Gemälden nicht ihrer selbst willen da; aber ihre Stimmen scheinen in Rembrandts stolzen Neuschöpfungen der Natur aufzuschreien, zusammenzurauschen, anzuschwellen zu einem einzigen prächtigen, leidenschaftlichen Orgelton.

Die Frage ist, ob nicht gerade die gemalten Landschaften den Schlüssel zu Vielem in Rembrandts geistigem Arbeitsprozess bieten und ob er nicht auch sonst immer mehr im tieferen Sinne wahr als im engeren Sinne wirklich gewesen ist: ob wir in Rembrandt nicht über den Anschauer hinaus noch den Seher zu begrüssen haben.

Sind, einen Saal weiter, die wunderlichen Architektur-Arabesken hinter seinem Porträt des Jan Krul, oder ist im selben Saal die viel reicher gegliederte Halle hinter dem unendlich viel schöneren „ausgehenden Herren in schwarzer Seide" der wahrgenommenen Wirklichkeit entlehnt?

War die Sphäre der Rührung, in die wir ihn schon seine frühen Werke tauchen sahen, unmittelbar angeschaut oder dichterischen Ursprungs?

Bot Saskia als Braut nicht viel mehr eine märchenhafte Apotheose als ein Porträt?

Ist nicht das ganze Missverständnis, das die Nachtwache immer und immer wieder hervorgerufen hat, vor allem darin zu suchen, dass man in ihr die konkrete Abbildung einer wirklichen Handlung, anstatt einer prächtigen Vision sehen wollte?

Konnten wir in der Holzhackerfamilie mit all ihrer zarten Gefühlsdeutung etwas anderes finden als die süss-beängstigende Veranschaulichung eines symphonischen Traumbildes?

Was hat der lebensmüde Wächter, der unter einem schweren Harnisch gebeugt und mit noch schwererer Gedankenlast über seinen ermüdeten Brauen so wenig soldatesk auf einen unwahrschein-

lichen Speer gelehnt dasteht, was hat diese rätselhaft posierende Figur, die doch so viel menschliches Weh ausdrückt, eigentlich mit der direkt erkennbaren Wirklichkeit zu schaffen?

Weil Rembrandt die Natur zu durchdringen wusste wie kein Anderer, hätte er, der Synthetiker par excellence, sich blos an ihren Anblick halten sollen?

Hat er nicht das Prahlende des Sonnenscheins dem Abgestimmten der Dämmerung vermählt, Tradition und Ketzerei harmonisch gemengt, die grössten Wagnisse in einen träumerischen Nebel getaucht, die Kraft des Adlers der Sanftheit des Schwanengefieders zu paaren verstanden?



REMBRANDT, DER WÄCHTER (PHOTOGR. HANFSTAENGL)

Es kommt alles darauf hinaus, dass es ihm niemals um die textuale Wiedergabe eines Stückes wirklicher Natur zu thun war, und in Landschaften wie dieses Thal und wie die berühmte Mühle bei Lord Lansdowne, ist es vor allem das melodische Nachklingen des bewegten Tages in dem Scheidelied des ruheverheissenden Abends, das er unvergleichlich verherrlicht hat.

Wie dieses Thal mit der Ruine zu des Meisters schönsten Landschaften gehört, so kann man das Porträt des Nicolaus Bruyningh zu seinen allerköstlichsten Bildnissen zählen.

Wir wissen ungefähr nichts davon, was für ein wirklicher Mensch hinter der rätselhaften Er-

scheinung des Kasseler Bildes gesteckt haben mag. Wegen der selten intimen Auffassung sollte man das Stück eher für das Bildnis eines vertrauten Freundes halten, während bei Nicolaus Bruyningh, den es doch wohl authentisch vorstellen soll, nichts auf irgend eine engere Beziehung zum Künstler schliessen lässt.

Und doch: wie wenig als gut aufgemachtes Auftrag-Porträt malte Rembrandt diese Sphinx. Wie ganz aus reiner Eingebung, wie unumwunden, wie gerade heraus. Der Kopf ist in eine rötliche Untermalung, ohne vieles Suchen, wie bei einem Gesicht, das man durch und durch kennt, aus wenigen vollen, graugrünen und lichtockrigen breitborstigen Strichen, mit vollkommen beherrschter Leidenschaft, in dünnflüssigem Auftrag ohne nachweisbare Methode nahezu al prima gemalt. Nur die fetten Lichtflecke auf dem umgeschlagenen Kragen bringen noch etwas Glut in das ziemlich einfarbige Gesicht. Von näherem Feststellen, Hinzuthun oder Repentirs spürt man nichts. Es scheint keine kühlere Kontrolle durch die breite Zeichnung hindurch. Nur massvolles Streichen, elastisches Pinselwippen, subtiles Schieben. Der mehr nach unten und quer heraussehende Blick des rechten Auges ist nicht präzisiert. Das linke Auge, das wohl allzu dicht an der Nase stehen mag, erhielt über dem Augenlid einen etwas zu schweren Hieb mit dem Pinsel. Die Nase ist wenig durchmodelliert. Die linke Backe ist auffallend flach gelassen. Und die ganze Figur ist wie eine klangreiche Begleitung von bronze-durchglühten schwarzen Tönen zu diesem beinahe Grisaille-Kopf hingestrichen.

Wollen wir aber ohne Vorbehalt an die objektive Wirklichkeit dieses Konterfeis glauben, dann muss dieser Nicolaus Bruyningh ein wahrhaft sublimer Träumerkopf gewesen sein, ein fahrender Ritter vom Geiste, ein sanftmütig verirrter Nachtwandler, ein zarter Alchymist, ein Geisterseher, der etwas in seinem Blick hat von Einem, der da irgendwo fern vor sich hin einen geheimsinnigen Bach rauschen hört, und dem Brunnen nachspüren will, aus dem der Bach hervorfliesst und der wohl vermutet, dass der rauschende Quell der Quell des Lebens selbst ist.

Ein stärkerer Atemzug ist jedenfalls nie von einer einfacheren Malerei ausgegangen, und es fragt sich, ob hinter Mona Lisa's Lächeln tieferes Leben wohnt als hinter den, zwischen den weichen Zweifelzügen wundersam gewölbten Lippen dieses sanften Rätselmundes.

Es ist im Casseler Museum nur noch ein Bild von Rembrandt, das nach dem Bruyningh zu besonderer Betrachtung lockt. Es ist wahr, das Selbstporträt von 1654 mit seinem still-siegreichen, beinahe freundlichen Ausdruck ist von prächtig schwerer, eingesogener Kraft. Aber es kann nicht als ganz intakt gelten, und man findet in der Reihe von Bildnissen, die der Maler in diesen Jahren nach sich selbst gemacht hat, doch verschiedene, die von noch grösserer Bedeutung sind.

Den Wächter erwähnte ich schon. Wäre es denkbar, dass Rembrandt Shakespeare gelesen hätte, so würde man bei Gestalten wie dieser und bei dem in fragendes Sinnen verlorenen jungen Mann im Harnisch (Glasgow), der uns berührt wie die durch einen köstlichen Zauberspiegel hervorgerufene Fata morgana eines farbendurchtränkten Wehmutstraumes, und bei dem wie aus einem Rausch von sonorer und hochstrebender Schönheitslust geborenen polnischen Ritter (bei Graf Tarnowski), diesem stolzen jungen Mann, der auf dem königlichen Pferd so sieghaft in die Welt reitet, an schöne Paraphrasen auf König Macbeth und Hamlet und Heinrich IV. denken können.

An dem Porträt des sogenannten Architekten, worin Bode den Apostel Bartholomäus vermutet, gehe ich stillschweigend vorüber. Ich möchte den Schöpfer dieses im Farbenton schönen, im Ausdruck stumpfen Bildes eher in der Richtung des Maes oder Fabritius gesucht sehn.

Und die zwei kleinen Greisenköpfe sind schöne Bildchen, mit denen der Privatliebhaber glücklich wäre, womit man sich aber nicht abgiebt, wenn man sich dem mächtigsten von Rembrandts Gemälden aus dieser Elitesammlung nähert: dem spätest datierten (1656) seiner hier befindlichen Werke, dem grossen Stück: Jakobs Segen.

Die Tage sind mir noch erinnerlich — für alles giebt's ein Alter — als dieses Bild mich befremdete, mich auf Distanz hielt, mich beinahe erschreckte. Das zehn Jahre frühere Stück der Holzhackerfamilie mit seinen leiseren Schmeicheltönen heimischen Zaubers zog mich mehr an. Jetzt ist es anders. Vierzehn Tage hintereinander habe ich jeden Morgen dem Jakob meine Aufwartung gemacht, und niemals werde ich vergessen, unter welchem Bann das rauhe Gemälde mich gehalten hat. Laien meinen, es sei wild auf die Leinwand geschmiert. Sie begreifen nicht, was sie sehen. Sie verstehen nicht, dass, wie Rembrandt selbst sagte, „ein Stück vollendet ist, wenn der Meister sein

Vorhaben dann erreicht hat", aber dass seine Absicht in solchem Gemälde eine ungekannt hohe war.

Durch die einfach erhabene Zusammenfassung hin zucken Lichter, schimmern Kostbarkeiten, träufelt wunderbare Saftigkeit, schneiden gewaltige Schrammen: so, wie der Glanz von matten Tierfellen, wenn Edelsteine sie durchfunkelten, ist nur die am allerreifsten ausgekämpfte Malerei. Mag der durchwühlte Kopf des Erzvaters mit Kreuz- und Querhieben zusammengefasst, mögen die Hände, die Rembrandt sonst so subtil im Ausdruck machen konnte, mit raschen Klecksen hingeschmiert, mögen die Gesichter der Kinder zu wenig ausgeführt sein und zu nahe in Jakobs Seite eindringen, mag es unerklärlich scheinen, wo Jakobs linkes Bein bleibt und wie das Bett steht: ein Bild wie dieses lauert nicht auf gefällige Reden oder Besprechungen; aber es ist schwer erfüllt vom Atem alttestamentarischer Grösse, und die Tragweite des Geschehens ist enorm.



REMBRANDT, NICOLAUS BRUYNINGH (PHOTOGR. HANFSTAENGL)

So wie Jakob selbst einmal mit Gottes Engel rang, so hat der Maler hier heftig und verzweifelt mit seinem Stoff gerungen und während er dieses Werk schuf, das mit grösserem Werkzeug als mit dem Malerpinsel zusammengehauen scheint, muss etwas in ihm gerufen haben gleich dem herrlichen: „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn".

Jakob hat sich mit schwerem Kraftaufwand in seinem Bett aufgerichtet, und stützt sich auf den linken Ellenbogen, der nicht zu sehen ist. Die grosse Lichtpartie seiner mit Schafwolle bekleideten Schulter, das Fuchsfell, das ihm über den Rücken hängt und das weisse Kissen hinter ihm sind von schäumender Reife.

Aus den tiefen dunkeln Höhlen seines grandios ausgehauenen, fast assyrischen Kopfes, dröhnt die düstere Macht des begnadeten Patriarchen, die noch barscher herauskommt neben der milder durchwühlten Blondheit von Josephs mehr höfisch kosmopolitischem Menschenkennergesicht, das Rembrandt während des Malens (die Repentirs sind sichtbar) dichter an den Kopf des Vaters angeschmiegt hat. Es ist der Joseph, der den alten Mann



REMBRANDT, SELBSTBILDNIS (PHOTOGR. HANFSTAENGL)

beim Segnen sacht leiten will, während er ihm den Rücken stützt. Sein demütiger Ausdruck ist überherrlich. Wenn Nicolaus Bruyningh nicht ein fremder Auftraggeber aber ein Freund von Rembrandt gewesen ist, dann hat er diesen vornehmen Träumer auch für den sichtlich nach der Natur gemalten Joseph posieren lassen.

Ein grosses Wunder ist die Gestalt der Asnath, die pictural nicht der lichtdurchglühten Gruppe angeschlossen ist, durch einen schweren Schlagschatten sogar davon getrennt wird. Nicht mit Unrecht wurde bemerkt, dass die exotische Figur einer der zehn bekannten, sogenannten Grafenstatuetten des Jacques de Gérines entlehnt sein müsse. Aber wie sehr vergeistigt wurde dann das Motiv des prächtigen Figürchens. Die Hände vor dem Schooss gefaltet, den absonderlich beleuchteten Kopf leise gesenkt, so steht sie da in feierliches Nachdenken versunken mit ihren tiefen dunkeln Augen vor sich hinsehend, über ihre Kinder hinweg in die leere Ferne wie in die Zukunft späterer Geschlechter.

Aber dieser fremde sybillenartige Blick der Asnath ist der Blick von Rembrandts Kunst selber, die tiefer und weiter schaut als unsere armen, durch Schein verblendeten Menschenaugen, — die jedes Ding im Raum und jede Handlung, jede Gemütsregung wie ein Kettenglied jenes Einen und unteilbaren Ganzen sehen lässt, die in dem Heute das Gestern und das Morgen zu fühlen giebt, die in dem eminent Sichtbaren das Unsichtbare, in dem scharf Gekennzeichneten das Übersinnliche verrät, die hinter all dem aufblitzenden und flitzenden Ereignen der dauernd bewegten Wirklichkeit, mit ihrer Pein und ihren Freuden, ihrem Glanz und ihrem Düster den stetigen Strom des Unermesslichen, düster Ewigwährenden offenbart.



REMBRANDT, JAKOBS SEGEN

PHOTOGR. HANFSTÄNGEL

AUS DEN HINTERLASSENEN SCHRIFTEN

VON

PHILIPP OTTO RUNGE

(SCHLUSS)

Lieber! was haben wir für einen gewaltig schönen Frühling, und einem armen Menschen wie mir, der so zwischen den kalten Mauern herumspatzieren muss, wäre es gar nicht zu verdenken, wenn er den eigennützigen Wunsch hätte, die ganze schöne Natur zu umfassen und mit zu Hause zu nehmen; es ist doch die lebendige Natur allein, die so gewaltsam auf einen würkt, dass man vor Freudigkeit niedersinken möchte; und dir möchte ich um den Hals fallen, dass du mich so lieb hast.

Du denkst aber doch wohl zu gut von mir, und ich will es mir am meisten wünschen, dass du einmal ganz mit Recht so von mir denken könnest. Es geht doch auch so nicht mit der Kunst, wie ich dachte, als ich dir meinen lezten Brief schrieb; man kann in der Spannung und vollen Lebendigkeit der Phantasie und Empfindung wohl recht gute und grosse Ideen haben, aber zur Ausführung derselben gehört doch eine ganz ruhige Stimmung und viel Geduld; aber doch werden, wie ich auch sagte, in der Spannung die schönen Bilder entworfen, die hernach, wenn es sich damit etwas gelegt hat, ausgeführt werden, und in einem jeden solchen Kreislaufe, wenn man auf sich Achtung giebt, kommt man doch im Ganzen immer um einen Schritt weiter. Wer nun nur immer Zeit hat, hiebey alles zu benutzen und zu bedenken, der ist wohl daran. — Morgen ist Johannis!

Wenn ich doch nur so weit wäre, dass ich recht hinter die Handgriffe der Mahler und Zeichner kommen könnte, und wenn sich doch einer in dieser Hinsicht für mich recht interessiren wollte! Was die Phantasie, Ideen, überhaupt die Erfindung anlangt, damit denke ich, ohne Ruhm zu melden, nicht stecken zu bleiben. — Ich möchte dich etwas fragen, womit ich mich schon lange herumschlage und möchte wissen, ob es dir damit auch so wäre: Sieh', wenn ich etwas sehe, es mag nun seyn ein schöner Baum, ein schönes Gemählde, ein schöner See, ein Mädchen, Knabe oder Mann, eine Säule, Sachen, die gar nicht zusammen zu gehören scheinen, ja ich möchte sagen ein Thier, wenn auch noch so gemein, es ist mir in allem, selbst in einem Stück Holz, bisweilen wie ein Wesen, was allem gleich eigen ist, und worin alles und jedes zusammenhangt, ich weiss nicht, wie ich es nennen soll, ich könnte sagen der lebendige Geist Gottes, der uns aus allem hervorleuchtet.

Mir ist doch immer als wäre es nichts, wenn man auf der Welt nicht weiter kommt, als dass man sich ernähren kann, man muss doch wohl noch etwas mehr und kein Gedanke kann mich mehr erschrecken, als wenn ich mich am Ende meines Lebens nur durch die Welt geholfen hätte. Ich will gewiss alles thun, was in meinen Kräften steht, bin aber gewaltig neugierig, wie es in der Zukunft werden wird, so dass ich mich bisweilen wundre, dass ich selbst es nun bin, auf den ich neugierig bin.

Uebrigens nur noch einiges wegen der Mahler, die Sie anführen. Sie haben den guten Rembrandt vergessen, und gethan, als ob er gar nicht in der Welt wäre. Mich dünkt, jeder grosse Mahler hat so seine Liebhabereyen gehabt; in allen Dingen ist doch keiner der grösste gewesen. So gross Rafael im Ausdruck und in den reinen Formen seiner menschlichen Figuren ist, eben so gross, dünkt

mich, ist Rembrand in dem bezaubernden Lichte seiner Werke, so komisch er auch bisweilen in seinen Figuren uns vorkommt, und wenn es bey ihm alles nach der Holländischen Kleidung schmeckt, so sieht man doch an dem Licht, das er über diese Figuren ausgiesst, den gewaltigen Geist, der mit eben der Sicherheit hindurch in das innerste unsrer Gefühle zu dringen weiss, es eben so sehr in seiner Gewalt hatte, wie Rafael in seinem Fach.

Mir träumte, auf der Akademie war auch ein alter Schulkamerad von mir, dieser arbeitete an einem Oelgemählde, worauf er entsetzlich viele weisse Farben setzte. Ich stand hinter ihm und getraute es mir nicht, ihm zu sagen, dass das sehr dumm sey. Nun kam Rembrandt, das war der Professor; der ging gekleidet wie die Hohenpriester auf seinen Bildern, war auch ganz in so ein heiliges Dunkel gehüllt; mir schlug das Herz, als ich ihn sah. Er sahe die Sachen an, die mein Freund gemacht hatte, und gerieth in schreckliche Aufwallung; er hielt eine ziemlich lange Rede, die ungefähr dahinaus lief: „Mit grässlicher Kälte ergreift ihr Buben das Werkzeug, welches euch die Muse darreicht, und so kalt, wie euer Herz ist, streicht ihr den Kalk dahin, und wollt mit eurem armseligen Verstand ergründen, was die Empfindung der ganzen Welt noch nicht erschöpft hat.“ Ich weiss nicht, was er noch sagte, aber ich fühlte es tief in meiner Seele; er sagte das zu meinem Freund, der vor Zorn, dass seine Sachen nicht gelobt wurden, alles zerriss. Rembrand sagte darauf, dass dieses ganze Geschlecht es nicht werth sey, dass sie die alten Bilder noch hätten, und ging in den Himmel zurück. Ich konnte mich nicht halten; auch auf mich war sein Fluch gerichtet; mir war, als ob meine Seligkeit auf dem Spiel stünde; ich sank zurück, es schien mir Traum, und aufzuhören, Mit einemmal glaubte ich mich erwacht, und sahe, dass R. in eine Thür hineingegangen war, ich dachte: du sollst zu ihm gehen, und dich ihm ganz anvertrauen, wie du bist. Als ich in die Kammer kam, sass er vor einem seiner Gemählde und weinte; mir vergingen die Sinne, als ich ihn weinen sah. Ich fiel ihm zu Füssen, er sah mich an, und wir sagten uns nichts, aber wie es in seinem Gesichte war, und wie ich an seinen Hals gekommen bin, weiss ich nicht mehr. Ich weinte laut, und er nannte mich seinen lieben Otto; ich kann's mir nicht denken, dass ich je ein so seliges Gefühl gehabt; ich fühlte, da ich erwachte, noch, dass ich viel geweint hatte; auch ist mir nie ein Traum in solchem Zusammenhang passirt, und alles so deutlich; er hing ganz damit zusammen, was ich gestern Abend dachte, und womit ich einschlief; aber meine Erzählung davon ist nur fade, und kann Ihnen nicht den Begriff davon geben, wenn Sie nicht grade gestimmt sind.

. . . . Mir kommt es sehr sonderbar vor, dass die jungen Leute erst nach den idealischen Köpfen zeichnen sollen, worin doch alles, was sie ausdrücken sollen, weit schwankender oder allgemeiner ist. Ein individueller Ausdruck muss uns anfangs weit mehr reizen, und ich glaube, wir können nur durch die vielen individuellen oder durch vieles in der Natur selbst die idealischen verstehen lernen.

So wundern sie sich und ist ihnen unbegreiflich, wie ich das habe machen können, was in meinem Bilde ist; sie meynen, ich habe es von Andern genommen, und sie sehen ja doch, dass ich nichts gelernt habe, und keine grossen Werke besitze, und gesehen habe; und kommen nicht darauf, dass der Mensch die Welt in sich trägt, wenn er sie liebt. So, wenn sie glauben könnten, sie wollten mich muthlos machen, und zu Andern sagen, es ist nicht von ihm selbst, bestätigen sie mich in meinem Innern.

Es giebt nur zweyerley in der Welt, das einen Menschen bestimmt: das Alte zu erhalten, oder das Neue zu fördern. In beiden Fällen müssen wir uns selbst deutlich verstehen: im ersten, um erst recht zu erkennen, was die Alten gedacht haben; und im zweyten den Zusammenhang aller dieser Gedanken mit einem grossen Gedanken in uns, der einen andern Zusammenhang, den des Ganzen mit unsrer eignen Seele, und das Neue erzeugt.

Lieber Vater, verzeihen Sie mir es, wenn ich jetzt ein wenig toll bin, ich bin es doch bloss für mich; aber das Herz schlägt mir in den Hals hinein, von Morgens, wenn ich aufwache, bis Abends spät. Es kann Keiner in einer angenehmeren Haut stecken, wie mir meine ist; was mich aber am meisten freut, ist, dass in Freude wie Leid mir alles nur desto besser von der Hand geht, und ich immer weiss, wie es in mir zugeht. Mir ist, als könnte ich Berge versetzen, und wenn ich mir etwas zu machen vornehme, geht es auch. Ich

spüre es sehr wohl, dass man bey solcher Gelegenheit übermüthig werden kann, da lese ich denn fleissig in der Bibel, und so öffnet sich mir in der Zeit, da ich das höchste irdische Glück empfinde, der freye Blick in meine innere Welt; ich sehe es nun ein, dass es nur Ein Unglück giebt, das ist: schlecht zu werden, und es ist mir ein paarmal eingefallen: Wenn ich in diesem Augenblick nun, da sich das ganze Leben für mich öffnet, sterben sollte? — Dann komme ich mir nur vor wie ein Accord in einer grossen Musik, der grade dann abgebrochen wird, wann er am lautesten aufjauchzet.

Ich bin kürzlich in Meissen gewesen und möchte nur, liebe Mutter, dass Sie einmal die Kirche sehen könnten! Sie ist schon 900 Jahre alt, und steht alles so grad' auf dem Felsen wie gegossen, so alles, was noch alt daran ist, rein aus Einem Stein gemacht, alle Steine so richtig und grade aufeinander gesetzt, von unten bis oben aus Stein; man wird selbst mit alt und verwünscht das verd . . . Bauen, was heutzutage geschieht. Ich baue seitdem immer in Gedanken und es sollten mir nur mal so ein paar Millionen in die Hände fallen, ich wollte auch was bauen. Dann macht's mich wieder recht angst, dass so gar keine Kirchen mehr gebaut werden, und ich denke immer: Will's Gott! und wenn ich's auch nicht erlebe, soll's einmal wieder kommen. Dann wann die Leute Kirchen wieder bauen sollen, müssen sie auch erst wieder wissen, was eine Kirche zu bedeuten hat.

Wenn Goethe hier kommen sollte — das ist mir recht gleichgültig. Denn sein Faust wird jetzt erst grässlich; nicht der Faust, wie er da ist, sondern der G., der durch Faust und den Teufel herdurch sieht. — „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft!" Das ist recht dem Vater der Lügen aus der Seele gesprochen, nicht wie er wollte, sondern wie es furchtbar in ihm seine eigne Seele sich log. Wo ist des Menschen Kraft, und was ist sie?

(An seine Braut) — — P., ich bitte dich um aller der Liebe willen, womit du mich geliebt hast, werde nicht wankend in deinem Glauben an mich, denn du hast keine Ursache. Ich fühle es recht wohl, wie du durch manches, was um dich herum vorgeht, in's Gedränge kommst und kommen kannst, aber dennoch: wie kommst du darauf, dass ich Katholisch werden könnte und wie kannst du so wunderliche Gedanken darüber nur schreiben? Du thust dir selbst weh damit und mir zu nahe; warum willst du das thun? — Aber noch mehr, liebes Kind, thut man den Menschen zu nahe, die so etwas thun, mit voller Ueberzeugung und nicht um eiteln Gewinnstes willen. Es ist wohl recht, was du dagegen meynst; die Treue, womit man an dem Alten hängt, ist etwas sehr ehrwürdiges; — aber man muss nicht gleich anfangen zu verachten; denn, liebes Kind, frage einmal wen du willst, was denn eigentlich seine Religion ist? ob dir das jemand recht sagen kann?

Es ist nun die Zeit da, wo ich anfangen kann zu zeigen, was ich gewollt habe, und ich hoffe, Ihnen und der Welt zu beweisen, dass ich nicht umsonst gelebt habe, und meinen Antheil zu dem allgemeinen Streben nach der innigen Wahrheit, die dem Menschen allein alle Mühe und Noth erträglich machen kann, beygetragen habe und beytrage. Meine Gedanken, die mir immer zu sehr ausgeschweift und mich in den Grund der Dinge gelockt haben, wodurch ich verhindert worden bin, viel zu arbeiten, da ich die Dinge erst erkennen wollte, sind über manche Gegenstände zu einer Gewissheit und Rundung gelangt, die mich sicherer arbeiten lassen, und mir mehr und mehr alle Zweifel über die Wahrheit meiner Combinationen benehmen.

Wir wissen nicht, was es ist, das uns innerlich erfreut, dass wir laut aufjauchzen möchten; aber dass wir suchen, wo unsre Freude anfängt, damit wir sie immer haben können, das ist das köstlichste Geschäft. Es ist ohne alle Maassen schön, sich durch und durch zu freuen, dass man lebt, und rund um uns kein lebloses Stäubchen gefunden wird. — Wenn du zu irgend etwas, zu deinem Garten, deiner Wirthschaft, oder was du treibst, rechte Lust hast, so treib's einmal ganz. Es ist nichts mit dem halben Leben und der halben Liebe; denn die muss ganz seyn, sonst ist sie nicht.

(Aus Weimar). Wie ich hier gestern Abend abbrach und neben an zu Voigt's ging, traf ich Goethe'n auch dort, der zufällig hingekommen war. Er gefällt mir sehr, muss ich sagen; er kam mir gleich entgegen und fragte, was ich mache und arbeite. — Wir haben so die Präludia mit einander gemacht; ich schien ihm doch zu gefallen. Er wollte es einigemal versuchen, mich durch derbe Anrede und sein starkes Ansehen aus dem Zusammenhang zu bringen; ich blieb aber darin, und werde es will's Gott! auch bleiben: ich habe ihn eben wieder grade angesehen, und das, was ich meyne, ihm so unverhohlen gesagt, dass er wohl sah, wie sehr es mein Ernst, und mein ist; nicht von mir selbst mein, sondern von Gott, dem alle Dinge sind. Er hatte keine Zeit, sein Wagen stand vor der Thür, und doch sagte er: ich kann nicht davon kommen. Es ist ein starker und hartnäckiger Mann, gegen den ich wie ein Kind stehe, das ohne Waffen ist, und doch fürchte ich mich nicht, auf welcher Seite er stehe, ob neben mir oder gegen mich.

Von Goethe an Runge.

Lange will ich nicht zaudern, werthester Herr Runge, Ihnen für die Blätter („die Tageszeiten") zu danken, welche mir sehr viel Vergnügen gemacht haben. Zwar wünschte ich nicht, dass die Kunst im Ganzen den Weg verfolgte, den Sie eingeschlagen haben, aber es ist doch höchst erfreulich zu sehen, wie ein talentvolles Individuum sich in seiner Eigenheit dergestalt ausbilden kann, dass es zu einer Vollendung gelangt, die man bewundern muss. Wir glauben Ihre sinnvollen Bilder nicht eben ganz zu verstehen, aber wir verweilen gern dabey und vertiefen uns öfter in Ihre geheimnissvolle anmuthige Welt. Dabey wissen wir besonders die bedeutende genaue und zarte Ausführung zu schätzen. Sagen Sie mir doch gelegentlich, ob Sie diese Blätter selbst auf Kupfer gebracht haben, wie wir an der Unmittelbarkeit des Ausdrucks vermuthen. Sagen Sie mir ferner, ob Sie nicht eins und das andere nur illuminirt und angefärbt, nicht ausgemahlt, mittheilen möchten. Das gäbe vielleicht Gelegenheit, sich über Farbe und ihren Sinn wechselseitig zu äussern. Mögen Sie mir aber hierüber auch nur etwas in Worten mittheilen, so sollte es mir sehr angenehm seyn. Noch einen Wunsch. Sie schneiden Blumen und Kränze mit so grosser Leichtigkeit aus. Schicken Sie mir doch gelegentlich eine solche Arbeit, damit wir auch darin uns der Fruchtbarkeit Ihres Talents erfreuen können. Schliesslich ersuche ich Sie um Ihre Silhouette und hoffe für so manches Gute auch künftig etwas angenehmes erzeigen zu können. Goethe.

Von Runge an seinen Bruder.

Ich schicke dir hiebey den Brief von Goethe und meinen an ihn; ich habe ihm das alles nun einmal geschrieben und es soll wohl so seyn. Ich habe einen rechten Muth gekriegt, durch die Welt zu dringen, seitdem so kümmerliche Exempel von der Feigheit so recht vor unsern Augen liegen; auch wenn man sich die Haare nur nicht selbst gar abschneidet, so wachsen sie einem wohl wieder, wie des Simson's seine, so ist es auch mit dem Herausgeben beschaffen. Du siehst aus Goethe's Brief, was er begehrt (Ausgeschnittnes, Silhouette); es ist doch ein rechtes grosses Kind darin, welches das Spielen ordentlich wie ein Geschäft treibt; was will man dagegen machen?

Von Goethe.

Auf Ihren gefälligen Brief vom 3. July erwiedre ich sogleich nach meiner Rückkehr aus Karlsbad, dass er mir ein ganz besonderes Vergnügen gemacht hat. Denn wenn nur dadurch eine sichre Schiffahrt nach allen Weltgegenden möglich ist, wenn man sich über die Weltgegenden selbst und über die andeutenden Nadeln vereinigt hat; so ist es auch in der Kunst. Ein jeder nehme die Richtung, die ihm der Geist eingiebt; aber er wisse wohin, und mit was für Mitteln er seine Fahrt einrichtet. Nicht wenig Freude war mir's zu sehen, dass Ihre Ansichten der Farben völlig mit den meinigen übereintreffen. Mehrere Stellen Ihres Aufsatzes werden Sie beynahe wörtlich in meiner Abhandlung finden, zu andern den Commentar, und von mehreren wünschte ich, mit Ihrer Erlaubniss, Gebrauch zu machen, weil ich dasjenige, wovon ich mit Ihnen überzeugt bin, nicht besser auszudrücken wüsste. Ich werde mit mehr Lust und Muth die Redaction meiner Arbeit fortsetzen, weil ich in Ihnen nunmehr einen Künstler kenne, der auf seinem eigenen Wege in die Tiefe dieser herrlichen Erscheinungen eingedrungen ist. Mehr sage ich heute nicht, damit der Brief nicht verweile, und wünsche Ihnen die Fortsetzung Ihres bisher genossenen Wohlbefindens so wie des Glücks in

Ihren Arbeiten. Lassen Sie von Zeit zu Zeit etwas von sich hören, bis die Herausgabe meines Werkes uns zu weitern, wechselseitigen Aeusserungen aufruft. Goethe.

An Goethe.

Ihren gütigen Brief vom 22. August aus Jena erhielt ich in Mecklenburg vor einigen Tagen, wo meinen Eltern der neunte Enkel geboren wurde, und Ihr Brief war mir ein würdiger Uebergang von den Vergnügungen dieser Tage zu einer Arbeit, welche mich hoffen lässt, dass ich einst zu einer grössern Familie gehören werde, wenn ich das Ziel unverrückt verfolge, welches mich zur Arbeit auffordert. Es ist mir kein geringer Trost gewesen, was Sie mir geschrieben haben, und ich erwarte mit der grössten Sehnsucht die Herausgabe Ihres Werks. Möchte es mir gelingen, mich von der Einsicht über die Farben zu der practischen Fertigkeit so durchzuarbeiten, dass dadurch eine vollständige Erkenntniss möglich würde, und dazu beytragen könnte, Andern durch die Mittheilung den mühsamen Weg bis dahin zu ersparen, so würde gewiss der freye Gebrauch dieser Kenntnisse zu einer Kunst aufblühen können! Soweit, wie ich Ihnen meine Ansicht habe mittheilen können, habe ich mich durchgerungen; sehe es aber sehr gut ein, wie klar mir das Ganze durch die Bestätigung eines Mannes werden würde, der, mit grössern Kenntnissen versehen, denselben Gegenstand gefasst hätte, und dass mir auch das, wo ich mich bemühe, den practischen Gebrauch vollständig anzuknüpfen, besser und klarer werden, — und mir überhaupt möglich werden möchte . . .

Sie erhalten hierbey auch einige ausgeschnittene Blumen; da sich diese so los umher treibend nicht lange halten, so hatte ich schon einmal im ähnlichen Fall solche aufgeklebt und dann zu einem Ofenschirm bestimmt, und habe dieses wieder so eingerichtet. Ich würde Ihnen solchen fertig übersandt haben, wenn ich hierzu den Glasfirniss hätte bekommen können; da dies aber eben keine Hexerey ist, so werden Sie sich solches von jedem ehrlichen Buchbinder, oder wer sich sonst damit abgiebt, können machen lassen. Ich hatte über einen Blendrahmen auf beiden Seiten Leinewand gezogen, und solche mit dem braunen Tapeten-Papier wie der Umschlag beklebt; auf dieses klebte ich die Blumen mit Hausenblasen, überstrich solche hernach so wie das Papier mit Hausenblasen, und hierüber den Glasfirniss, — welches aber auch wohl Mastixfirniss thun könnte; das Aufkleben der Blumen muss aber vorsichtig geschehen; man bestreicht nämlich erst einen kleinen Theil derselben auf der Rückseite, damit man sie auf den rechten Ort befestigen kann; wenn man sie dann immer aufhebt und bestreicht und sorgfältig nach und nach befestigt, so können sie nicht leicht aus ihrer rechten Lage kommen. Ich habe die Ordnung, wie ich sie gereiht hatte, auf beygelegtem Blatt notirt; sollte Ihnen eine andere besser gefallen, so lässt es sich auch so arrangiren. Zu meinem Portrait hatte ich jetzt keine Zeit; Sie nehmen gütigst mit beyliegendem vorlieb, ich werde den Schaden gelegentlich zu ersetzen suchen.

Von Goethe.

Ihre so angenehme als reichliche Sendung, mein werthester Herr Runge, kam in sehr bewegten Augenblicken in der ersten Hälfte des Octobers bey mir an und verschaffte mir eine sehr reine Freude: denn schon für einen Strauss würde ich dankbar gewesen seyn. So umgeben Sie mich aber mit einem ganzen Garten, mit dem ich so eben nebst Ihren vier Kupfertafeln und Ihrem Bilde ein Zimmer auszieren wollte, als der unglückliche Vierzehnte bey uns einbrach. Zwar ist in meinem Hause nichts zerstört; aber die Lust, seine Umgebung erfreulicher zu machen, kehrt erst langsam zurück. Ihre Blumen sind alle wohl erhalten und es ist mir eine angenehme Empfindung, durch die Freude an diesen bedeutenden und gefälligen Productionen eine frühere Epoche an eine spätere, die durch einen ungeheuren Riss von einander getrennt scheinen, wieder anzuknüpfen. Sie erlauben, dass wir auch von dieser Arbeit in unserm Neujahrsprogramm eine freundliche Erwähnung thun. Mögen Sie mir, wenn Sie diesen Brief erhalten, bald sagen, wie Sie sich befinden und was Sie zunächst vorhaben; so wird es mir sehr angenehm seyn. Zugleich wünschte ich Nachricht, in wiefern Ihre vier Kupferblätter im Handel sind, wo und um welchen Preis man sie haben könnte. Es ist bey mir schon deshalb einigemale Nachfrage gewesen.

Mich Ihrem Andenken bestens empfehlend

Goethe.

Von Goethe an Perthes.

Dass wir Herrn Runge verlieren sollen, schmerzt mich sehr. Doch er ist jung, Hoffnung ist bey den Lebenden, und meine Wünsche können ihn nicht loslassen. Es ist ein Individuum, wie sie selten geboren werden. Sein vorzüglich Talent, sein wahres treues Wesen als Künstler und Mensch, erweckte schon längst Neigung und Anhänglichkeit bey mir;

und wenn seine Richtung ihn von dem Wege ablenkte, den ich für den rechten halte, so erregte es in mir kein Missfallen, sondern ich begleitete ihn gern, wohin seine eigenthümliche Art ihn trug. Möchte er sich doch nicht so geschwind' in die ätherischen Räume verlieren! Lassen Sie meine Grüsse an ihn recht aufrichtig theilnehmend und herzlich seyn.

Vom ältesten Bruder Runges an Goethe.

Ewr. u. s. w. hat ein Ihnen Unbekannter eine Schuld zu entrichten, die ihn schon lange drückt. Es ist ein Gruss, den mein Bruder mir auf seinem Sterbebette für Sie anbefohlen. Nur recht trübselige innere und äussere Umstände konnten mich zögern machen, einen Auftrag auszurichten, den ich so lebhaft aufgenommen. Heute aber werde ich durch eine mir sehr nahe liegende Gelegenheit auf das stärkste gemahnt, die mir so theure Pflicht zu erfüllen. . . . .

Sie hatten eben, in einem Briefe an Hrn. Perthes, die freundlichsten Wünsche für die Genesung unseres Geliebten geäusserr. Durch diesen Gruss wollte ich ihn in einem der helleren Augenblicke, die sein Leiden ihm liess, erfreuen. „Melde ihm,“ sagte er mir darauf, „dass sein Buch über die Farbenlehre einen recht väterlichen Eindruck auf mich gemacht hat, obgleich ich diesen Sommer schon zu krank war, um es mehr als oberflächlich durchgehen, und um den aufmerksamsten Blick darauf heften zu können.“

Von Goethe an Runges Bruder.

Für das erhaltne Packet ermangle nicht aufrichtig zu danken. Wenn gleich die Erinnerung an so vorzügliche Abgeschiedene, die uns, dem Gang der Natur nach, lange hätten überleben sollen, immer etwas Wehmüthiges hat, so ist es doch ein Opfer, dem wir uns, so schmerzlich es ist, nicht entziehen können. Ich glaube das Talent Ihres Herrn Bruders mit Liebe penetrirt und seinen Kunstwerth redlich geschätzt zu haben. Der Gang, den er nahm, war nicht der seine, sondern des Jahrhunderts, von dessen Strom die Zeitgenossen willig oder unwillig mit fortgerissen werden. Es ist sehr lobenswürdig, dass Sie die brüderliche Pflicht erfüllen und uns sein Andenken möglichst erhalten. Was ich von seinen Briefen vorfinden konnte, liegt hier bey; auch der Aufsatz, der in meiner Farbenlehre abgedruckt ist. Was Sie aus meinen Briefen an ihn brauchen wollen, soll Ihrem und Herrn Perthes Urtheil ganz überlassen seyn.

Notizen Goethes über Runge.

. . . . Dresden war der Hauptort, wo diese Gesinnungen und Ueberzeugungen sich practisch entfalteten: denn ungefähr um diese Zeit verfertigte daselbst ein junger hoffnungsvoller Mahler, Runge genannt, aus Pommern gebürtig, seine, die vier Tageszeiten bedeutenden, später dem Publicum durch Kupferstiche bekannt gewordenen Federentwürfe; Darstellungen einer neuen wundersamen Art; ihrem äussern Ansehen nach dem Fach der sogenannten Grotesken verwandt, hinsichtlich auf den Sinn aber wahre Hieroglyphen.

. . . . Wie viel Zeit und tiefes Nachdenken muss nicht Runge auf die vorerwähnten allegorischen Blätter, die Tageszeiten vorstellend, verwendet haben! Sie sind ein wahres Labyrinth dunkler Beziehungen, dem Beschauer, durch das fast Unergründliche des Sinnes, gleichsam Schwindel erregend, und dennoch hatte der Künstler bey seiner Arbeit weder Aussicht auf Gewinn, noch irgend einen andern Zweck als reine Liebe zur Sache. . . . .

Von Professor Steffens an den ältesten Bruder.
(Nach Runges Tode.)

Es ist ein inneres Beben, welches meine Hand zurückhält, indem ich — selbst trauernd über einen Verlust, der zu den härtesten meines Lebens gehört, — dem treuen Bruder meines Freundes meine Theilnahme bezeugen wollte. — Wann lebte ein reinerer Mensch? Welch ein Göttliches, ursprünglich durch herrliche Gaben berufenes, still und geräuschlos auf das Höchste gerichtetes Gemüth! wunderbar verschlossen für Fremde, ohne sein Wollen; wundersam sich entfaltend für Freunde! Es ist ein herbes Loos, wenn tiefe Gemüther, die lehrend, erweckend uns begegnen, die uns innerlich da verwandt dünken, wo wir am meisten verwaiset sind — so plötzlich verschwinden. So verschwand Novalis, so Ritter, so der herrliche liebliche Otto, an tiefer Eigenthümlichkeit Beiden, an hohem Adel und Reinheit der Gesinnung ganz dem ersten vergleichbar. — Nichts kann und nichts soll uns ihn ersetzen. Weh uns, wenn irgend eine Gestalt die seine in uns verwischen könnte! Eine stille bleibende Trauer soll seine äussere Entfernung, eine wehmüthige ahnende Hoffnung seine innere Nähe uns andeuten.



FLEURANTS VOM GRABMAL JOHANNS DES UNERSCHROCKENEN, XV. JAHRHUNDERT

DIE KÖNIGSGRÄBER VON SAINT DENIS

VON

D. ZILCKEN

Vielleicht ergeht es Manchem, der zum ersten Male in Paris ist, wie es mir erging: dass er nur mit dem Gedanken an das Moderne und etwa noch an Empire- und Barockzeit dorthin kommt und dann die Überraschung erlebt, dass ihm auch das, was davor liegt, Renaissance und Gotik, seltsam lebendig werden. Treten doch Gestalten wie Ludwig der Heilige, Franz I., Heinrich IV. hier mit einer Unmittelbarkeit vor uns hin, die bisweilen mit der Stärke der Gegenwart wirkt. Es ist aber vor allem die Kunst, woraus ihre Persönlichkeiten zu uns reden; eine Kunst, wovon wir in Deutschland, abgesehen von der Architektur, im allgemeinen sehr wenig wissen. Und woher sollten wir auch, da uns die Gelegenheit der Anschauung fehlt. So mag denn das Verwunderliche geschehen, dass auf Diesen und Jenen das Paris und das Frankreich der Vergangenheit bald einen grösseren Reiz ausübt als das der Gegenwart, eben weil jenes Alte so unerwartet und wie eine neue Offenbarung über ihn kommt.

Französische Gotik und Renaissance aber bieten ihr Grösstes, nächst der Architektur, in den Werken der Monumentalplastik. Die Schöpfungen der Plastik sind so eigenartig, so grosszügig und so aus einem unverbrauchten starken Empfinden fliessend, dass Jeder, dem sich das Verständnis für diese herbe und strenge Schönheit einmal erschlossen, eine Quelle reinsten Genusses darin findet. Gerade uns Deutschen sollte übrigens die Würdigung der französischen gotischen Skulptur nicht schwer fallen: in

Allzujung ist Detta Zilcken im Winter dieses Jahres gestorben. Dieser verspätet erscheinende Aufsatz von ihr mag als ein besserer Nachruf genommen werden, als Teilnahme und Sympathie ihn ersinnen könnten. Denn die ernste und gründliche Menschlichkeit der Verstorbenen kann durch nichts schöner erwiesen werden, als es durch ihre eigene Arbeit geschieht. D. Red.

keiner Epoche kommt die französische Kunst unserer Stammeseigentümlichkeit und unserm Gemüt so nahe, berühren, ja decken sich germanisches und romanisches Empfinden.

Auch noch während der Renaissance behauptet die Skulptur in Frankreich ihre Stellung über der Malerei; sie leistet vielleicht sogar das Höchste, was die französische Plastik überhaupt geleistet hat. Wobei mir der Gedanke kommt, dass die unverkennbar starke Begabung der Franzosen für die sinnlichste aller Künste wohl ihren Grund in der eminenten Sinnlichkeit dieses Volkes habe.

Für die Epochen der Gotik und Renaissance haben die Grabdenkmale eine Bedeutung, die gleich hinter der der religiösen Darstellungen kommt. Sie wirken, wenigstens in der Gotik, manchmal auch mit dem Ernst und der Feierlichkeit einer religiösen Sache. Man nehme als ein Beispiel nur das wundervolle Grabmal des Philippe Pot im Louvre: acht lebensgrosse Figuren in schwarzen, das Gesicht verhüllenden Kutten tragen, schwer schreitend, die Grabplatte, worauf die Porträtfigur des Ritters liegt. Noch eigenartiger, noch packender in ihrem realistischen Ausdruck, aber mit den Leidtragenden vom Grabmal des Philippe Pot unstreitig verwandt, sind die sogenannten Pleureurs, eine Besonderheit der französischen spätgotischen Kunst. Diese Pleureurs oder Pleurants — hin und wieder begegnet man auch einer Pleurante — sind Statuetten, häufig Porträtfiguren von Hofleuten und Offizieren in klösterlich anmutender Trauerkleidung, die, als Schmuck und die Stelle von Reliefs einnehmend, die Seiten der Sarkophage in regelmässigen Zwischenräumen umstehen. Die berühmtesten Pleureurs schuf das Haupt der burgundischen Schule, Claux Sluter, für das Grabmal Philipps des Kühnen von Burgund und gerade an sie dachte ich, als ich oben sagte, dass man zum ersten Male wie vor einer Offenbarung vor dieser grossen, einfachen Kunst stehe, vor dieser monumentalen Gewandbehandlung, diesen bedeutungsvollen und leidenschaftlichen Gebärden, diesen seltsam ausdrucksvollen Gesichtern, die die ganze Stufenleiter schmerzlicher Empfindungen von ergebener Trauer bis zur Verzweiflung mit wunderbarer Kraft und in den verschiedenartigsten Typen wiedergeben. Von Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier und Anderen besitzen wir ähnliche Figuren Trauernder — von denen übrigens viele, von ihrer ursprünglichen Stätte entfernt sind, sich einzeln und verstreut in den Museen befinden, und manche auch in Wiederholungen verbreitet sind. Der Naturalismus, worin die Gotik endigte, findet in den Pleureurs eine seiner merkwürdigsten Äusserungen.

Eine andere, höchst eigenartige Besonderheit der gotischen und der Renaissance-Grabmale, wobei die Beeinflussung durch die kirchliche Kunst klar zutage tritt, sind die sogenannten Gisants. Als Gisant bezeichnet die französische Kunst die plastische Darstellung eines nackten, liegenden Leichnams. Es ist unschwer zu erkennen, dass die Anregung zu den Gisants der Grabdenkmäler aus den Darstellungen des Leichnams Christi hervorging. Bekanntlich pflegt die ältere, die romanische und frühgotische Kunst Christus am Kreuze mit einem von den Hüften lang herabhängenden Gewande zu geben. Mit der fortschreitenden Entwicklung wird dann die Bekleidung immer mehr verkürzt, bis der Reiz des künstlerischen Problems alle Befangenheit besiegt, und der tote Christus nur noch der Vorwand zur Darstellung eines nackten Manneskörpers in dem besonderen Zustand der Totenstarre wird. Dasselbe Problem bietet natürlich der vom Kreuz abgenommene Christus — und es war schliesslich auf jedes Grabdenkmal zu übertragen, wenn man den Toten eben einfach als Toten auf seinen Sarkophag hinlegte. Dem Naturalismus der ausklingenden Gotik kam ein solcher Gedanke in hohem Maasse entgegen, und neben die oft sehr krassen Christusgestalten treten die nicht minder realistischen Porträtfiguren toter Fürsten und Fürstinnen. Handelt es sich dabei um einen männlichen Körper, und ist er von dem Orte seiner ursprünglichen Bestimmung verschleppt worden, so weiss man heute bisweilen gar nicht mehr, ob die Figur als religiöse oder profane Darstellung gemeint war, wie etwa bei Pilon's eindrucksvollem Gisant im Louvre. Die Renaissance verwendete die Gisants für ihre Grabdenkmale noch häufiger, wandelte aber die Starrheit gern zu einer grösseren Weichheit, und bei Frauenkörpern selbst zur Üppigkeit.

Diese allgemeinen Kenntnisse von der Geschichte der französischen Monumentalplastik sind für eine künstlerische Würdigung der Königsgräber zu Saint Denis unerlässlich. Wiederum aber lässt sich diese Entwicklung kaum an einem anderen Orte so zusammenhängend verfolgen wie gerade dort. Länger als tausend Jahre war Saint Denis die Begräbnisstätte der französischen Könige. Aus der gotischen Zeit finden wir eine Reihe sehr schöner und wertvoller, aus der Renaissance neben anderen guten drei der hervorragendsten Denkmale, die die französische Kunst überhaupt besitzt. Die grössten

Künstlernamen der französischen Renaissance: Pierre Lescot und Philibert de l'Orme, Pierre Bontemps und Germain Pilon sind unlösbar mit der ehrwürdigen Basilika verknüpft. Nur einer der ganz berühmten, Jean Goujon, der grosse Meister der künstlerischen Raumbeherrschung, der Schöpfer lieblichster Frauengestalten, fehlt. Die Denkmale durch hässliche Fabrikvorstädte mit der Strassenbahn hinausfährt, erhebt sich über dem Grabe des heiligen Dionysius; und schon die heilige Genofeva, die Schutzpatronin von Paris, ist hinaus gewallfahrtet. Ein Merovinger, Dagobert I., ersetzte die ursprüngliche Kapelle durch ein Benediktinerkloster. Er ist auch der erste fränkische König, der in Saint



DIE KIRCHE SAINT DENIS, AUSSENANSICHT

der neueren Zeit, des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, sind künstlerisch weniger bedeutend.

Heilig wäre ein Ort wie Saint Denis auch ohne die Weihe der Kunst. Die uralte Kultstätte, die heute durch ein fast ununterbrochenes Häusermeer mit Paris zusammengewachsen ist, und wohin man Denis begraben wurde — die früheren Merovinger waren in Saint Germain des Prés in Paris beigesetzt worden —, und sein Grabmal, das freilich erst im dreizehnten Jahrhundert auf Veranlassung Ludwigs des Heiligen errichtet wurde, gehört zu den merkwürdigsten der Abtei. Es ist eine Art Epitaphium

mit figurenreichen Reliefs, die die Befreiung der Seele des Königs aus dem Fegefeuer und seine Aufnahme in den Himmel darstellen. Älter, aus dem elften Jahrhundert, ist die Grabplatte der 597 verstorbenen Königin Fredegunde, deren Bildnis, aus bunten Marmorstückchen zusammengesetzt, feine Umrisslinien aus Messing zeigt. Sehr interessant ist dann auch das Grabmal einer unbekannten königlichen Prinzessin. Die mit einem das Gesicht fest umschliessenden Nonnengewand bekleidete Frau erinnert ganz auffallend an eine bekannte Pleurante aus dem Cluny-Museum in Paris und an eine sehr ähnliche Pleureuse im Louvre.

Unter den Karolingern begannen die Mönche von Saint Denis auch politisch eine Rolle zu spielen. Einen Abt von Saint Denis sandte Pippin der Kleine nach Rom, um die Bestätigung seiner Königswürde einzuholen; die Söhne Pippins aber, Karl und Karlmann, erhielten in Saint Denis selbst vom Papste Stephan II. die königliche Salbung. Pippin der Kleine und seine Gemahlin Bertha, Karlmann, Karl der Kahle und Ludwig II. sind denn auch dort begraben. Es folgen die Gräber der Capetinger: Robert der Fromme, Heinrich I., Ludwig VI. der Dicke, Ludwig VII. der Junge, zahlreiche Mitglieder der Familie Ludwigs IX. des Heiligen, darunter die merkwürdigen Grabmale seiner Kinder Blanche und Jean mit Figuren aus getriebenem



DIE KIRCHE SAINT DENIS, INNENANSICHT

Kupfer und Emaille, ferner die Capetinger Philipp III. der Kühne, Philipp IV. der Schöne, Ludwig X. der Zänker, Philipp V. der Lange und Karl IV. der Schöne. Indessen hatte die Abtei unter dem sechsten und siebenten Ludwig eine namhafte Wandlung durchgemacht. Der Abt Suger, der treueste Ratgeber Ludwigs VI. und Reichsverweser Ludwigs VII. während dessen Kreuzzug nach dem heiligen Lande, hatte einen grossartigen Neubau der Kirche unternommen, der den Beginn der Gotik bezeichnet. In wie hohem Ansehen Saint Denis damals stand, geht auch daraus hervor, dass Ludwig VI. das Banner der Abtei als Königsstandarte annahm. Dieses Banner, nach dem Rot und Gold seiner Farben Oriflamme (Auriflamma) genannt, verliess seinen Platz neben dem Hochaltar nur, wenn der König persönlich zu Felde zog und erschien zum letzten Male in der Schlacht bei Azincourt.

Auch die Herrscher aus dem Hause Valois haben in fast ununterbrochener Folge in Saint Denis ihre letzte Ruhestätte gefunden. Mit sehr merkwürdigen Gebräuchen war jedesmal die Beisetzung des Königs verknüpft. Zunächst wurde die Leiche in Paris einbalsamiert und achtzehn Tage, später sogar vierzig Tage im Schloss ausgestellt. Während der sechs ersten Tage blieb die Tischordnung an der Königstafel genau wie zu Lebzeiten des Verstorbenen. Den Ehrenplatz aber nahm eine lebensgrosse Wachsstatue des Verewigten ein, kostbar bekleidet mit einer hellblauen, goldbestickten Tunika und mit hermelinverbrämtem Sammetmantel, die Königskrone auf dem Haupte. Zu Seiten der Puppe lagen auf goldenen Kissen Schwurhand, Szepter und Schwert. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wurde die Wachsfigur fortgelassen, aber die prunkvoll gedeckte Tafel blieb ebenso, und der Platz des verstorbenen Königs blieb leer. Ein Herold rief: „Le roi est servi". Und dann nach einem Augenblick: „Le roi est mort". Darnach erst setzte man sich, und das Mahl begann.

War die Zeit der öffentlichen Aufbahrung vorüber, so wurde in Notredame die Trauermesse gehalten, und die Leiche in feierlichem Zuge nach Saint Denis gebracht. Bei den Beisetzungsfeierlichkeiten warfen die Würdenträger die Abzeichen ihrer Würde in die Gruft: der Präsident des Parlaments zerriss sein langes Gewand, der Haushofmeister zerbrach seinen Stab; die Schildknappen liessen Sporen, Handschuhe, Panzerhemd und Schild des Königs dem Sarge folgen; die königlichen Prinzen warfen Schwurhand, Szepter und Krone in das Grab. Aus der Tiefe der Gruft rief ein Herold: „Le roi est mort". Dann aber, an das Tageslicht heraufsteigend: „Vive le roi". Das vorher gesenkte Banner Frankreichs hob sich; Pfeifen, Fanfaren, Trommeln und Trompeten begrüssten jubelnd den neuen Herrscher.

Neuen Ruhm, und den künstlerischen Hauptruhm, verliehen der Basilika von Saint Denis die späteren Könige aus dem Hause Valois: Ludwig XII., Franz I. und Heinrich II.

Die Regierungszeit dieser drei, die an Kunstsinn, Prachtliebe und Baulust miteinander wetteiferten, bedeutet für die französische Kunst einen Höhepunkt, die Blüte der Renaissance. Es ist die Zeit, wo in Paris die schönsten Teile des Louvre, der Tuilerienpalast und das heutige Musee Carnavalet entstanden, wo in der näheren Umgebung die Schlösser von St. Germain en Laye, Fontainebleau und Chantilly erbaut wurden und weiterhin Chambord, Blois und das heute zerstörte Schloss Gaillon — aus den nach Paris überführten Resten zu schliessen, eine der feinsten Architekturen, die die Renaissance hervorgebracht hat. Es ist die Zeit der Diana von Poitiers, für deren Gatten, Louis de Brézé, die grossen Künstler Goujon und Cousin das berühmte Grabdenkmal in Rouen errichteten, und die dann die Geliebte König Heinrichs II. wurde. Ein ganzes Kapitel Kunstgeschichte knüpft sich an den Namen dieser Frau.

Die italienischen Feldzüge hatten die französischen Könige in enge Beziehung zur italienischen Kunst gebracht. Ist doch die Mehrzahl der unvergleichlichen Schätze an alten Italienern, die das Louvre besitzt, schon durch Franz I. nach Paris gebracht worden. Und mit den Werken nicht genug, lockten sie die Künstler selbst in ihr Land: Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto und die Maler der sogenannten „Schule von Fontainebleau"; dann die bildenden Künstler: della Robbia, Cellini und die drei Juste de Tours, die eigentlich Betti hiessen. So ward die französische Kunst jener Zeit, im Gegensatz zu der von Norden her beeinflussten Gotik, zum Abglanz italienischer Formen- und Schönheitsfreude, aber mit national französischen Einflüssen vermischt; denn die Künstler, die der Renaissance in Frankreich ihren grössten Glanz gaben, waren eben doch Franzosen.

Was Wunder, wenn diese drei französischen Renaissancekönige sich auch Grabdenkmäler setzten, die ihrer übrigen Gründungen und ihres Kunstsinnes würdig waren. Der Schöpfer des Monumentes



PIERRE BONTEMPS, URNE MIT DEM HERZEN FRANZ' I.

für Ludwig XII., den „Vater des Volkes", war Jean Juste de Tours. Ein Arkadenbau aus weissem Marmor in der Art italienischer Grabdenkmäler. Den Sockel schmücken Reliefs, Darstellungen aus den italienischen Feldzügen des Königs. Darüber erhebt sich ein Aufbau aus zwölf offenen Rundbogen, die den Durchblick auf den Sarkophag lassen, den sie umschliessen. Die Pfeiler der Bogen sind mit Ornamenten geziert, jenen wunderbar feinen Renaissanceornamenten, die so zart auf dem Marmor liegen, als sei Stein ein weiches Material, wie Wachs. In den zwölf Bogen sitzen die zwölf Apostel, an den vier Ecken des Unterbaues vier weibliche allegorische Figuren, auf der Platte aber, die den Arkadenbau deckt, knieen der König und die Königin, vor Betpulten, fromm und gütig, aber doch auch sehr vornehm, in königlichen Gewändern: Gewaltige der Erde. Ergreifend wirken nun im Gegensatz dazu die Gisants auf dem Sarge, denn unten auf dem Sarkophage liegend, ist das Paar nochmals dargestellt: nackt, ein ältlicher Mann und eine ältliche Frau, mit welken, von Krankheit erschöpften Körpern; der nach hinten gefallene Kopf, der offene Mund, das wirre Haar mit einer schrecklichen Wahrheit das Grauenhafte des Todes gebend. Härter und schonungsloser wie hier kann der Gedanke der Vergänglichkeit kaum zum Ausdruck gebracht werden, der Gedanke von der Macht des Allbezwingers, vor dem alle irdische Majestät blos ein Häuflein dürren Gebeins wird. Das Grabmal Ludwigs XII. gilt mit Recht als das Hauptwerk des Jean Juste de Tours.

Dennoch: die Perle von Saint Denis ist das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina von Medici. Zwei der berühmtesten Namen der französischen Kunstgeschichte haben sich vereinigt, um dieses Monument zu schaffen. Pierre Lescot, der grösste Baumeister der französischen Renaissance, hat die Architektur dazu entworfen, und Germain Pilon hat in den Figuren, insbesondere in den Gisants, sein herrliches Meisterwerk geschaffen. Der Aufbau ist ähnlich wie bei dem Grabmal Ludwigs XII., ein Arkadenbau, der tempelartig den Sarkophag umschliesst, auf dem das Königspaar nackt ausgestreckt liegt, während es auf dem Gesims des Tempels nochmals knieend und bekleidet dargestellt ist. Aber die Architektur ist freier, schwungvoller, grossartiger. Sie zeigt die Renaissance auf der Höhe ihrer Entfaltung, und die Vereinigung von Marmor und Bronze hebt die Wirkung zu grösserem Reichtum. An den vier Ecken sind stehend vier weibliche Gestalten angebracht. Das Schönste jedoch sind die Gisants. Weniger naturalistisch als bei dem Grabmal Ludwigs XII., ist hier der Tod kaum angedeutet. Bei dem Manne weckt freilich die Haltung und ganz besonders der aufwärts stehende Bart des nach hinten gebogenen Hauptes in merkwürdiger Weise die Erinnerung an Holbeins „Christus im Grabe" aus dem Museum zu Basel, jene krass naturalistische Darstellung eines Toten, für die der Künstler bekanntlich eine vom Rhein angeschwemmte Leiche als Modell benutzte. Indessen lassen bei Pilon eigentlich nur diese eigenartige Stellung des Hauptes und die schlaffen Arme darauf schliessen, dass das Leben aus dem Körper geflohen ist. Es ist im Übrigen ein prachtvoller männlicher Akt in der Kraft der besten Jahre. Was zudem bei dieser Grabfigur auffällt, ist die grosse



GERMAIN PILON, GISANTS VOM GRABMAL HEINRICHS II. UND KATHARINAS VON MEDICI

Ähnlichkeit, die Heinrich II. mit seinem Vater Franz I. zeigt, während sonst bei den berühmten Büsten Heinrichs II., sowohl bei der von Pilon selbst, als bei der von Goujon, von einer solchen Ähnlichkeit kaum etwas zu entdecken ist. Es scheint also, dass erst der Tod dem Kopfe diese kühne Prägung gegeben hat und in dem Sohne, der nach dem Ausspruche eines alten Schriftstellers ein Franz I. war, „diminué de tout ce qui fait la grandeur de celui-ci", das charaktervolle Bild des Vaters wiedererstehen liess. Bei der nackten Figur der Katharina von Medici kann man überhaupt kaum noch von einer Toten reden. Wir sehen einen üppig schönen Frauenkörper von ausserordentlicher Weichheit, der uns sofort die Venusgestalten der italienischen Renaissance in Erinnerung ruft, eine Schlafende, die sich selbst im Schlafe ihrer Reize bewusst ist und mit einer Bewegung, die halb Keuschheit, halb Sinnlichkeit ausdrückt, eine Hand über die Brust hält. (Von diesem selben Germain Pilon sieht man übrigens im Louvre, für das Grabmal der Valentine Balbiani, einen weiblichen Leichnam, der an krassem Naturalismus den des Jean Juste de Tours noch bei weitem übertrifft!) In ihrem Alter schämte Katharina von Medici sich der freien Darstellung, die Germain Pilon beliebt hatte, und sie gab einem anderen Künstler Auftrag, andere, bekleidete Sarkophagfiguren zu schaffen, die sich an künstlerischer Bedeutung freilich nicht entfernt mit denen Pilons messen können. Man hat für das Grabmal glücklicherweise die ursprünglichen Statuen beibehalten und das zweite Paar, ohne architektonische Zuthat, lediglich aus Pietät daneben gestellt. Auch Della Robbia hat übrigens einen Gisant für das Grabmal Heinrichs II. geschaffen, der aber viel herber, viel mehr mit der Askese des Jean Juste de Tours verwandt ist als der Pilon's; man findet einen Gipsabguss davon in der Ecole des Beaux Arts zu Paris.

Das dritte grossartige und architektonisch das prächtigste Grabmal von Saint Denis ist das Franz I. und seiner Gemahlin Claude de France. Philibert de l'Orme, der Erbauer des Tuilerienpalastes, ist der architektonische Schöpfer des in der Art der beiden ebengenannten gestalteten Monumentes, und Pierre Bontemps, neben Pilon und Goujon der dritte grosse Bildhauer der französischen Renaissance, der Schöpfer des Figurenschmuckes und der höchst interessanten Reliefs, die Scenen aus den italienischen Schlachten Franz I. geben. Auf der Plattform des mächtigen Aufbaues knieen fünf Bronzefiguren: der König, die Königin und ihre drei Kinder.

Von Pierre Bontemps ist auch die mit feinen Reliefs geschmückte Urne, die das Herz Franz I. einschliesst, das ursprünglich in einer Abtei bei Rembouillet begesetzt werden sollte.

Von den Grabmalen der späteren Könige ist künstlerisch nicht viel Aufhebens zu machen, wenn es auch historisch interessant und menschlich nicht ohne Eindruck ist, an der Stätte zu stehen, wo Heinrich IV. — der in Saint Denis zum Katholizismus übertrat — und Ludwig XIV. bestattet wurden. Ludwig XIV., der die Aussicht auf die Gruftkirche, die er von seiner Residenz Saint Germain aus sah, so unerträglich fand, dass er sich deshalb ein neues Schloss, Versailles, baute! Und der dann schliesslich doch wie seine Vorfahren da hinab musste.

Ludwig XIV. wurde indessen in einem neu angelegten Teile der Gruft bestattet, da der alte ausgefüllt war. Noch nicht viele Mitglieder des Hauses Bourbon waren in dieser Erweiterung beigesetzt, als die Revolution ausbrach. Das tausendjährige Denkmal des Monarchismus forderte natürlich in besonderem Masse die Zerstörungswut heraus. Die Nation hatte Geschütze und Munition nötig, und das an den Särgen befindliche Metall sollte dazu verwendet werden. Der Konvent beschloss die Verwüstung der Königsgräber. Am 12. Oktober 1793 wurde mit der Gruft der Bourbonen der Anfang gemacht, in wunderbarer Fügung an demselben Tage, wo hundert Jahre früher der Erbauer dieser Gruft, Ludwig XIV., die Kaisergräber zu Speier hatte zerstören lassen. Und zwar beide Male unter der Leitung gleichnamiger Männer: 1693 des französischen Intendanten Hentz, 1793 des Volksrepräsentanten Hentz. Am 16. Oktober, zur selben Stunde, als in Paris auf der Place de la Révolution das Haupt der Maria Antoinette fiel, wurde in Saint Denis, der Sarg Ludwig XV. geöffnet. Um rascher zu Werke gehen zu können, war durch die Mauer der Krypta ein Loch gebrochen worden; zwei mit Kalk gefüllte Gruben nahmen die Gebeine aller der Herrscher auf, die ein Jahrtausend fränkischer und französischer Geschichte repräsentierten. Am 25. Oktober war die Arbeit vollendet.

Die Basilika hatte während des Schreckensjahres abwechelnd als Tempel der Vernunft, Artilleriedepot, Gauklerbude und Salzmagazin gedient. Sie war ihrer Kostbarkeiten, der Fenster und des Daches beraubt worden, und da das Gewölbe einzustürzen drohte, wurde schon beabsichtigt, das Gebäude als Markthalle umzubauen. Ein Dekret Napoleons I. befahl die Wiederherstellung der Abtei, die anfangs allerdings mit mehr gutem Willen als mit Geschick betrieben wurde.

1817 wurden die Überreste von Ludwig XVI. und Marie Antoinette, die bis dahin auf dem kleinen Madeleine Friedhof in Paris geruht hatten, nach Saint Denis übertragen. Indessen erhebt sich das Marmorstandbild Ludwigs XVI., ebenso wie die Büste Ludwigs XVIII., des letzten Königs, der in der alten Königsgruft bestattet wurde, kaum über das Konventionelle und bei der knieenden Marmorfigur der Marie Antoinette wundert man sich nur ein wenig über die sehr dekolletierte Ballrobe der Dame, die sich zu dem Gebetbuch, das sie in der Hand hält, merkwürdig genug ausnimmt. Schliesslich wurde noch der Sohn Karls X., der 1830 ermordete Herzog von Berry hier beigesetzt, der Letzte aus dem ruhmreichen Geschlechte der Condé.

Dem unermüdlichen Eifer des Malers Alexandre Lenoir ist es zu danken, dass wenigstens die herrlichen Skulpturen der französischen Königsgräber über die schlimmen Zeiten der Revolution hinübergerettet wurden. Wie dieser mutige Konservator, dem die französische Kunst unendlich viel verdankt, alles, was ihm an Trümmern und an gefährdeten Kunstwerken erreichbar war, in dem Musée des Petits Augustins, der heutigen Ecole des Beaux Arts, zusammentrug, so hatte er dort auch die unschätzbaren Werke von Pilon, von Bontemps und die anderen Grabmalsstatuen aus Saint Denis geborgen. Als im Jahre 1817 die Abtei wieder in ihre alten Rechte eingesetzt wurde, befahl Ludwig XVIII. gleichzeitig, dass auch die Denkmale an ihren alten Ort zurückgebracht würden. Eine verständige, stilgemässe Wiederherstellung fand indessen erst statt, als 1859 der hochbegabte, freisinnige Kenner gotischer Baukunst, Viollet le Duc, derselbe, der auch die Restaurierung von Notre Dame übernahm, eingriff und der Kirche sowohl wie den Grabmalen ihre frühere Schönheit und künstlerische Bedeutung zurückgab.



CHRONIK

Im sozialen Körper ist es wie im menschlichen Organismus: beide erzeugen selbstthätig Gegenmittel, wenn sie von giftigen Stoffen infiziert werden. Als ein solches Symptom sozialer Selbsthilfe kann ein Beschluss der Kreisverwaltung von Nieder-Barnim betrachtet werden. Auf Anregung des Landrats Graf von Rödern (dessen Namen man sich merken muss!) beschäftigt sich diese Verwaltung ernstlich mit den Fragen, wie die Wohnhausarchitektur — die nirgends entsetzlichere Verirrungen zeigt, als in den Berliner Vororten — ästhetisch zu veredeln ist. Sie hat gut dotierte Preisausschreiben veröffentlicht, um vorbildliche Lösungen für Häuser der vier in den Berliner Vororten gültigen Bauklassen zu erlangen. Die Pläne sollen dann allen Unternehmern, die um Konzessionen einkommen, officiell empfohlen werden. Auch sollen die Kreisbaubeamten sich den Unternehmern ratend zur Verfügung stellen. Diese Sozialästhetik ist durchaus der Nachahmung zu empfehlen. Natürlich dürfen als Typen nur solche Entwürfe gewählt werden, worin das Ästhetische Form um Form aus dem Notwendigen entwickelt worden ist. Einst waren es Fürsten, die eine charaktervolle, heute stilkräftig anmutende Uniformität der Wohnhausarchitektur in ihren Residenzen einführten; hier ist nun ein erstes, schwaches Zeichen, dass auch eine demokratische Selbstverwaltung sich anschickt, ein verständiges Bestimmungsrecht zu üben.

*

Als gutes Zeichen wollen wir es auch betrachten, dass Berlin jetzt die bedeutenden architektonisch schaffenden Künstler anzuziehen beginnt, wo es doch lange genug den Bundeshauptstädten und der Provinz die Initiative überlassen hat. Nachdem Bruno Paul sich nun durch eine sehr würdige Ausstellung im Landesausstellungsgebäude eingeführt hat, kommt die Nachricht aus Düsseldorf, dass Peter Behrens dort die Leitung der von ihm vorbildlich organisierten Kunstgewerbe-Schule niedergelegt hat, um nach Berlin überzusiedeln. Behrens ist der einflussreichsten Führer einer in der neuen Bewegung der architektonisch gerichteten Künste. Über ihn und sein Schaffen wird in einem der nächsten Hefte ausführlicher berichtet werden.

*

Eine freundliche Enttäuschung scheint der neue Direktor des Museums in Weimar Denen bereiten zu

wollen, die nach Kesslers Rücktritt einen entschiedenen Systemwechsel befürchteten. Denn man muss die Vorworte zweier Kataloge für Ausstellungen von Arbeiten aus den Lehrkursen H. Oldes, L. von Hofmanns und van de Veldes als Programm betrachten. Und dieses Programm erweckt, trotz einer nicht immer überzeugenden Argumentation, die Hoffnung, dass das Museum sich auch ferner in den Dienst der produktiven Kunstkräfte stellen wird, womit in Weimar als mit dem Gegebenen gerechnet werden muss.

*

Der „Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes", berüchtigt geworden durch die Denunzierung eines freimütigen Geheimrats beim Minister, sendet uns den stenographischen aber trotzdem tendenzvoll arrangierten Bericht des „Kongresses deutscher Kunstgewerbetreibender" in Düsseldorf, wo die vielbesprochene Muthesiusaffaire öffentlich diskutiert wurde. (Wobei einige bedeutende Firmen mit Eklat ihren Austritt anmeldeten). Soll diese Zusendung die stille Aufforderung zu einer Kritik sein? Hier ist eine, kurz und erbaulich, mit Hörnern und Klauen: Dieses einhundertfünfzig Seiten füllende Gerede von Fabrikanten, Händlern und Handwerkern, die jeder Berufsidealität bar sind und mit angesäuerten Phrasen sich selbst belügen, ist wahrhaft beschämend. Es zeigen sich alle Laster der „kompakten Majorität". Eine üble, hinter Biederkeit versteckte Unmoral der Lebensanschauung, die das Maul sehr voll nimmt und mit ekler Logik ihre Plattheiten beweist, giebt den Grundton. Und es duftet rings so entsetzlich nach Selbstgefälligkeit, dass man sich die Nase zuhält. Der Sieg hätte Muthesius schwer gemacht werden können; hätte ihm, im Interesse der Sache, erschwert werden müssen, weil das Problem tiefer ist, als die meisten Beteiligten ahnen. Aber Gegner wie diese brauchen nicht einmal bekämpft zu werden. Sie schlagen sich selbst.

*

In einigen Städten Deutschlands und Österreichs fahnden die Schutzleute neuerdings wieder auf nackte klassische Kunst. Die Behörden sollten ein für alle Mal gründliche Arbeit thun und allen Galeriedirektoren das Lokal schliessen, das der offiziellen Moral streckenweis doch wie das Interieur eines Freudenhauses erscheinen muss. Sollten dem Kaiser ein Strafmandat schicken, weil sich in seinen Gärten nackte Liebesgöttinnen in Marmor umhertreiben; und den lieben Herrgott selbst sollten sie verwarnen, weil dieser liebe alte Heide immer noch die Menschen unter ihren Kleidern nackt herumlaufen lässt.

*

Über den Verkauf der Sammlung Kann schreibt uns ein genau Unterrichteter:

Nachdem man lange auf dem Kunstmarkte davon gemunkelt hatte, ist es jetzt offenbar geworden: die Sammlung Rudolf Kann ist verkauft, an die Londoner Firma Duveen broth., für 21,000,000 Frs. — Wie die Dinge heute liegen, ergiebt sich daraus, dass der europäische Kunstbesitz vermindert, der amerikanische bereichert wird. Nur durch Verkäufe an Amerikaner können die londoner Händler bei dem hohen Preise, den sie selbst zu zahlen hatten, die Sammlung noch vorteilhaft verwerten. Man hört schon, dass Pierpont Morgan, der Unvermeidliche, und andere Amerikaner die Hauptstücke erworben hätten.

Die Sammlung R. Kanns ist die gewählteste unter allen in den letzten Jahrzehnten geschaffenen Privatsammlungen. Sie stand in einem Palais der Avenue de Jéna, das als Heim für den Kunstbesitz erbaut war. Die Zerstörung des Ensembles, das von dem feinen und vorsichtigen Geschmack des Schöpfers zeugte, ist zu beklagen.

Abgesehen von zwei herrlichen Gobelinfolgen aus dem 18. Jahrhundert, mit denen zwei Salons ausgestattet waren, und abgesehen von einer kleineren Zahl guter Bronzen, Elfenbeinarbeiten, Holzschnitzereien und gemalter Scheiben, besteht die Sammlung aus etwa 150 Gemälden. Während der Hauptzeit seiner Sammlerthätigkeit hatte Herr Kann sein Interesse der niederländischen Malkunst des 17. Jahrhunderts zugewandt, namentlich der holländischen und ganz besonders Rembrandt. In stetem Verkehre mit dem pariser Händler Charles Sedelmeyer war es ihm gelungen, vorzügliche Werke von fast allen grossen holländischen Malern, von Rembrandt ein Dutzend Schöpfungen, zusammenzubringen. Zur Dekoration des im französichen Stil des 18. Jahrhunderts eingerichteten Hauses kaufte er hin und wieder französische und englische Gemälde. In späteren Jahren steigerte sich seine Neigung für die „Primitiven" und er war glücklich, bedeutende Andachtsbilder und Porträts von den grossen Altniederländern, von Roger, Bouts, Memling, David erwerben zu können, auch „Italiener", dabei das Profilporträt einer Tornabuoni von Dom. Ghirlandajo, für das die londoner Händler jetzt, wie verlautet, den Rekordpreis von 1,000,000 Mk. erzielt haben.

Zum Troste der deutschen Kunstfreunde können wir schliesslich melden, dass es den Bemühungen Wilhelm Bodes gelungen zu sein scheint, eine Reihe von Bildern für das Kaiser Friedrich-Museum zu sichern, vermutlich Dinge, die nicht auffällige „Hauptstücke" im Zusammenhange der Kann'schen Sammlung, in diesem oder jenem Betracht aber besonders wertvoll und erwünscht für die Berliner Galerie sind.

*

Julius Hofman. Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes. Mit 18 Lichtdrucktafeln. Wien 1907. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Das lebhafte Interesse für Goya hat in den letzten Jahrzehnten eine große Anzahl von Werken, besonders von graphischen Arbeiten dieses Meisters, in dem man heute einen der bedeutendsten Vorläufer der Kunst unserer Tage verehrt, aus der Verborgenheit hervorgelockt und in die Mappen der öffentlichen und privaten Sammlungen gelangen lassen. Das neue Material hat bessere Einsicht in den technischen Entwickelungsgang der Werke Goyas ermöglicht und neue Aufschlüsse über das Verhältnis der verschiedenen Abdrucksgattungen seiner Radierungen gegeben. So kann das neue Verzeichnis des graphischen Werkes des spanischen Meisters, das einer jener sachkundigen Kunstfreunde und selbständigen Sammler, die heute, besonders auf diesem Gebiete, leider so selten geworden sind, in glänzender typographischer Ausstattung veröffentlicht hat, eine Fülle neuer Kenntnisse und Erkenntnisse beisteuern. Früheren Katalogen gegenüber bezeichnet die überaus gründliche und sorgfältige Arbeit Dr. Hofmans einen bedeutenden Fortschritt. Man dürfte sie als abschliessend ansehen, wenn nicht zu erwarten wäre, dass neue Entdeckungen noch weitere Bereicherungen und Berichtigungen bringen werden. Wer einen solchen aus den eigenen Studien und Beobachtungen des Verfassers erwachsenen Katalog aufmerksam liest und benützt, wird einsehen, dass man aus guten, erschöpfenden Verzeichnissen der Werke eines Künstlers oft mehr lernen kann als aus vielen ästhetischen Abhandlungen. Für den Sammler und Forscher wird Hofmans Arbeit ohne Zweifel sehr lange unentbehrlich bleiben, aber auch wer sich überhaupt mit den Werken Goyas eingehender beschäftigen will, wird das Buch gern durchblättern und mit Vergnügen die achtzehn vorzüglichen heliographischen Nachbildungen von seltenen Blättern oder von seltenen früheren Zuständen einzelner Werke betrachten.

P. K.

✱

Das Porträt. Herausgegeben von Hugo von Tschudi. 1. Lieferung: Das englische Porträt im 18. Jahrhundert von Cornelius Gurlitt. 2 Hefte mit je 5 Kupferdrucktafeln und Abbildungen im Text. Bei Julius Bard und Bruno Cassirer.

Die Kunstpublikationen mehren sich. Immer tiefer befestigt sich in unseren Kunstpädagogen die Einsicht, dass Kunst weniger beschrieben als angeschaut werden müsse. Die Wissenschaft hat die schöngeistige Allüre aufgegeben, der kniffliche Detailkram, der die reine Anschauung eines Künstlers eher stört als fördert, hat sich verflüchtigt. Einfache Daten, kontrollierbare Beziehungen; ein Stil, der sich als höchstes Lob rechnet, wenn er sachlich genannt wird.

Der Laie bedarf freilich der Erläuterungen, um die Augen überhaupt aufmachen zu können. Es ist taktvoll, dass die Wissenschaft sich auch hierin Reserve auferlegt. Die Wenigsten sind zur Auseinandersetzung berufen; und nur Einzelne zur Vermittelung durch das geschriebene Wort auserwählt. Der exakte Forscher kann ohne Bedauern erkennen, dass er dieser Aufgabe am wenigsten gewachsen ist.

Das Tschudische Porträtwerk zeigt alle Vorzüge fürsorglicher Redaktion, die sich deutlich bewusst ist, was geleistet werden kann und was nicht. Die Wahl der Mitarbeiter kann man nicht ohne ein leises Bedenken prüfen; aber nach der Probe der ersten Hefte sind dem Text, nicht nur räumlich, die Grenzen so nah gesteckt, dass die Erwartung von den kommenden kaum enttäuscht werden kann. Gurlitt hat sich dem Rahmen seiner Aufgabe sehr glücklich angepasst. Die Fakten, die er giebt, erhalten durch einige rasche Streifzüge ins Kulturhistorische Farbe und lebensvollere Beziehung, und wenn er abtritt, hat er kein Wort zu viel gesagt und das Wissenswerte doch erschöpft.

Ausgiebiger sind bei diesen Publikationen die Verleger engagiert. Sie haben durch Generosität zu ersetzen, was die beschränktere Leistung der Schriftsteller übrig lässt. Güte und Fülle des Anschauungsmaterials, abgesehen vom Arrangement des Dekors, machen ihren Ruhm aus; und dieser Ruhm ist der bleibendere, weil er im Gedächtnis der Sinne am längsten haftet.

Gestehen muss ich, dass ich unter den Gravüren eine nach Hogarthschen Porträts sehr ungern vermisst habe. Die Schuld ist wohl Gurlitt zuzuschreiben, der über den Schöpfer des Crevettenmädchens recht summarisch spricht. Er konstatiert, dass Hogarth zu malen verstand, hält aber dieses Zugeständnis für eine so waghalsige Opposition gegen die landläufige Anschauung, dass er das übliche Urteil vom Moralisten schnell wieder hervorsucht und, was selbst der oberflächlichste Hogarthbetrachter noch nicht gewagt hat, sogar auf die Porträts ausdehnt. Ich wüsste nicht, wo in den Bildnissen Hogarths „angeklagt“ oder „verteidigt“ wird; sondern finde nur, aus ihnen spricht ein Sinn für vitale Kraft, für blühendes Fleisch, für Lebensintensität in prachtvollster Materie, den man sich in der dünnblütigen, materialkranken Van Dyck-Kultur Englands suchen soll. Von rechtswegen gehört er an die Spitze der grossen englischen Porträtisten, denn wem von all den kultivierten Könnern ist wohl dieses schwebende Lächeln des Crevettenmädchens gelungen, dieses Sublimste an Lebendigkeit, dessen Geheimnis mit dem Tode von Frans Hals versunken zu sein schien! K. Müller-Kaboth.

FÜNFTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. AUGUST. AUSGABE AM ERSTEN SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.